

Platons Phädon,

ästhetisch gewürdigt.

II. Teil: Phädon, eine Tragödie.

Von

P. Joh. Bapt. Egger O. S. B.



Buch- und Kunstdruckerei Union, Solothurn
1900.

Platons Phädon,

ästhetisch gewürdigt.

II. Teil: Phädon, eine Tragödie.

Ἐκείνους ζητητέον τοὺς δημιουργοὺς τοὺς εὐφυνῶς δυναμένους ἰχνεύειν τὴν τοῦ καλοῦ τε καὶ εὐσχήμονος φύσιν, ἵνα ὥσπερ ἐν ὑγίεινῳ τόπῳ οἰκοῦντες οἱ νέοι ἀπὸ παντὸς ὠφελῶνται, ὁπόθεν ἂν αὐτοῖς ἀπὸ τῶν καλῶν ἔργων, ἢ πρὸς ὄψιν ἢ πρὸς ἀκοήν τι προσβάλῃ, ὥσπερ αὔρα φέρουσα ἀπὸ χρηστῶν τόπων ὑγίειαν, καὶ εὐθὺς ἐκ παίδων λανθάνη εἰς ὁμοιότητά τε καὶ φιλίαν καὶ ξυμφωνίαν τῷ καλῷ λόγῳ ἄρουσα. Wir müssen solche Künstler aufsuchen, welche mit schöner Begabung die Natur des Schönen und Anständigen aufzuspüren im Stande sind, damit die Jünglinge wie an gesundem Orte wohnend aus allem Nutzen ziehen, von welchen Seiten immer etwas von den schönen Werken her in ihr Auge oder Ohr fällt, einem Luftzuge ähnlich, der aus heilsamen Gegenden Gesundheit bringt und schon von Jugend auf sie unvermerkt zur Aehnlichkeit, Freundschaft und Uebereinstimmung mit dem Schönen treibt.

Platon, Politeia III. p. 401 c.

Die sehr wohlwollende Aufnahme und freundliche Beurteilung, welche unser Erstlingsversuch über „die Idee im Phädon“¹⁾ namentlich in fachmännischen Kreisen gefunden hat, ermutigt uns, nun auch mit dem damals schon in Aussicht gestellten aber wegen Raummangels zurückgelegten ergänzenden Teil hervortreten und so die ästhetische Würdigung des platonischen Phädon zum Abschluss zu bringen.

Der erste Teil unserer Arbeit setzte sich zum Ziele, aus dem Innern des Dialoges heraus den Nachweis zu liefern, dass das mannigfaltige, weitverzweigte Ganze, welches sich in dogmatischen, spekulativen, ethischen, eschatologischen und historischen Partien abwickelt, von einer einheitlichen Grundidee getragen ist, dass alle diese scheinbar noch so fernabliegenden und stofflich auch noch so verschiedenen Gruppen des Dialoges sich in die eine Grundidee zusammenfinden und zur Illustration derselben beitragen, dass Religion und Spekulation, Philosophie und Tradition, Mythos und überkommenes Ethos zum nämlichen Resultate sich vereinigen.

¹⁾ Beilage zum Programm dieser Lehranstalt vom Jahre 1898.

Schon diese Eigenschaft des Dialoges allein würde uns berechtigen, denselben als ein Kunstwerk hinzustellen, weil er die erste Anforderung, die an jedes wahre Kunstwerk gestellt wird, nämlich Einheit in der Mannigfaltigkeit in sich verkörpert. Allein eine Idee kann in verschiedener Weise der bestimmende Mittelpunkt eines literarischen Kunstwerkes sein. In den demosthenischen Staatsreden z. B. ist es die jedesmalige *Propositio*, welche alle Teile der Darstellung beherrscht, und die der grosse Redner, um ihre dominierende Stellung gleichsam auch äusserlich plastisch zu kennzeichnen, sehr häufig mitten in die Rede hineingestellt hat. So steht in der dritten olynthischen Rede die *Propositio* erst nach dem ersten Hauptteil der Rede, in welchem sich der Redner durch Darlegung aller der schädlichen Konsequenzen, welche der voraussichtliche Fall Olynth's für Attika haben wird, den Weg zum Herzen des Auditoriums bahnt, um mit seinem odiosen Vorschlag, der auf Abschaffung der so populär gewordenen Institution der *θεορικά* hinausläuft, nicht allzusehr anzustossen. Im zweiten und dritten Teil der Rede zeigt Demosthenes in steigender Beweisführung, dass die Verzichtleistung auf die Schaugelder durch die Verhältnisse notwendig geboten sei, um endlich am Schlusse der Rede mit seinem neuen Besoldungsplan, der auf Umwandlung der Schaugelder basiert, vors Volk zu treten. So bewegen sich also alle drei Hauptteile der Rede um die *Prothesis* als um ihren gemeinsamen Konzentrationspunkt: der einführende Teil, um sie vorzubereiten, der ausführende Teil, um sie zu erläutern und zu begründen, der abschliessende Teil, um deren Annahme dem Auditorium auf das angelegentlichste zu empfehlen. In diesem Sinne kann man, wie von einem logischen und psychologischen, von einem ethischen und pathetischen, ebenso auch von einem ästhetischen Momente in der Rede sprechen. Zwar weist man diesem Momente gewöhnlich alle jene Partien der Rede zu, in welchen die *Inventio* des Redners alle ihre Schätze vor dem staunenden Geiste des Zuhörers ausbreitet, in denen die schwelgerische Phantasie ihre ausgesuchtesten Blumen in den mannigfaltigsten Mischungen und in dem prangendsten Kolorit ausstreut, oder in denen die sich selbst und andere begeisternde Leidenschaft bis zum höchsten Pathos anschwillt und in gewaltigem Redestrom alles mit sich fortreisst. Aber man kann ebenso gut von einem ästhetischen Momente der Rede sprechen, wenn man, von dem formellen Charakter derselben ganz absehend, lediglich ihre kompositionelle Seite ins Auge fasst, in wieferne sich nämlich die einzelnen Teile der *Propositio* in höherer Einheit zusammenfinden und durch sie ihre Bedeutung und Bestimmung in der Rede erhalten, so dass der Hauptsatz der zusammenfassende und zusammenhaltende Mittelpunkt in der Rede ist. Es findet sich in diesem Falle eben die erste Bedingung, die wir an jedes Kunstwerk stellen, nämlich Einheit in der Mannigfaltigkeit verwirklicht.

Scheint also auf den ersten Blick die Idee, oder, wie die rhetorische Terminologie sich ausdrückt, die *πρόθεσις* im Organismus der kunstvollen demosthenischen Staatsrede eine ähnliche konzentrierende Stellung einzunehmen, wie die Idee in Platons Phädon, so stellt sich bei näherer Betrachtung doch ein durchgreifender Unterschied zwischen beiden heraus. Bei Demosthenes ist es eine Idee, im Geiste des Redners geboren und ausgestattet mit allen jenen oratorischen Mitteln, welche dazu angethan sind, sie nicht nur aus dem Geiste des Redners in den Geist des Auditoriums hinüberzuleiten, sondern auch die Herzen der Zuhörer zur Ausführung derselben zu begeistern. Aber diese Idee, obwohl aus dem Geiste des Redners hervorgegangen und mit seinem innersten Wesen verknüpft, erhält dennoch keine seiner individuellen Lage und seinem Herzen näher liegende Fassung, sondern eine Fassung, wie sie die jedesmalige Sachlage erheischt, und sie wird mit Rücksicht bloss auf die Sache selber entwickelt und durchgesprochen. Im Phädon aber haben wir eine Idee, allerdings auch im Geiste des Sokrates geboren und mit seinem ganzen Wesen desto inniger verwachsen, als sie die reife Frucht jahrelanger Forschung ist; allein diese Idee wird nicht nur entwickelt und wissenschaftlich begründet, sondern im eigent-

lichen Sinne dramatisch durchgeführt, das heisst zum treibenden Motiv der Handlung jener Person gemacht, deren Geist ihr Träger ist. Diese Idee wird nicht bloss in dramatischer Form durchgesprochen, wie ja auch Demosthenes sich der dramatischen Redefigur des Dialogismus oft sehr wirksam bedient, diese Idee bestimmt und beherrscht nicht nur alle wissenschaftlichen Ausführungen und doktrinären und didaktischen Erörterungen des Dialoges, sondern sie setzt auch ihren Träger in Bewegung, ist Ausgangs- und Zielpunkt aller seiner Handlungen, die er innerhalb des Rahmens des Gespräches vollzieht; diese Idee geht nicht bloss vom Sprecher über auf alle an der Disputation beteiligten Personen und wird zu ihrem geistigen Eigentum und zu ihrer unzweifelhaften Ueberzeugung gemacht, sondern sie ist auch das Motiv aller Aktion, welche von den Nebenpersonen des Stückes ausgeht, kurz es ist eine Thätigkeit und Handlung erzeugende, *eine dramatische Idee*.

So ist also der platonische Phädon nicht bloss ein philosophisches Kunstwerk in dem Sinn, wie ja auch schon die demosthenischen Staatsreden als rhetorische Kunstwerke bezeichnet worden sind, weil sie eine einheitliche Idee aufzuweisen haben, sondern er ist auch zugleich ein dramatisches oder, näher bestimmt, tragisches Kunstwerk und zwar nicht etwa nur im beschränkten Sinne des Wortes, insofern nämlich im Gespräch wahrhaft dramatisches Leben herrscht und eine wehmutsvolle tragische Stimmung das Ganze durchzieht; vielmehr haben wir es hier mit einem philosophischen Drama im eigentlichen Sinne des Wortes zu thun, so dass wir nicht nur die vollständige Durchführung der künstlerisch-dramatischen Form, sondern auch die feine Charakterzeichnung der Unterredner zwar nicht so sehr durch äusseres Handeln, wohl aber durch den Inhalt ihrer Aeusserungen, durch Ton und Färbung der Diktion nachzuweisen im stande sind; ja damit gar nichts fehle, um unserm Dialoge den Rang eines poetischen Kunstwerkes zu sichern, so finden wir einerseits die an und für sich trockene, dialektische Erörterung und nüchterne, ethische Reflexion mit poetischen Farben belebt, anderseits das herrliche Ganze von Ruhe und Pathoszenen voll wunderbarer Poesie teils eingerahmt, teils durchbrochen.

Diesen poetisch-dramatischen Charakter des Dialoges im eben bezeichneten Umfange nachzuweisen, soll die Aufgabe dieses zweiten Teiles unserer Abhandlung sein. Während also der erste Teil unserer Arbeit die einzelnen zerstreuten membra disjecta des Dialoges unter einheitlichen Gesichtspunkten zusammenfasste und gruppierte, den ideellen Gehalt dieser stofflich verschiedenen Partien auseinanderlegte, sowie ihre logischen Beziehungen zur Grundidee herauszustellen suchte, wird der vorliegende zweite Teil sich mit dem Gange der Handlung, mit der stufenweisen Entwicklung des Gespräches, mit der Szenenführung, mit den an der Unterredung beteiligten Personen, kurz mit der Form zu befassen haben, in welche der Dichterphilosoph seine Idee gekleidet hat.

Ueber Motiv, Ziel und Richtung unserer Abhandlung haben wir uns bereits in der Einleitung zum ersten Teile kurz ausgesprochen. Die dort entwickelten Gedanken finden in den Worten Platons, die wir als Motto an die Spitze dieser vorliegenden Arbeit gesetzt haben, eine treffende Erläuterung und Ergänzung. Wir begnügen uns zu dem dort Gesagten hier nur noch einen Gedanken hinzuzufügen.

Die Missstimmung, welcher wir heutzutage vielfach auch in gebildeten Kreisen gegen das humanistische Gymnasium begegnen, ist ganz gewiss zum grossen Teile ungerechtfertigt und unbegründet. Aber die Missstimmung ist einmal da, und da muss man eben mit ihr rechnen; es nützt nichts, sie nobel zu ignorieren, mag sie nun begründet sein oder nicht. „Ich habe über diesen Gegenstand viel mit gebildeten Männern aus mannigfachen Lebenskreisen gesprochen“, schreibt Professor Schneider¹⁾, „mit Geistlichen, Richtern und Aerzten, Kaufleuten und Offizieren, und wenn ich alles, was ich da gehört habe, zusammen-

¹⁾ Hellenische Welt- und Lebensanschauungen in ihrer Bedeutung für den gymnasialen Unterricht. Gera. 1893. p. 9. —

fasse und auf seinen eigentlichen Grund zurückführe, so würde der Hauptgrund für diese Verstimmung darin zu suchen sein, dass der gymnasiale Unterricht sich in allzu grossem Umfange an das Gedächtnis und den Verstand und zu wenig an das Gemüt und die Phantasie wendet, während bei der Jugend doch gerade diese beiden letzteren Teile des Geistes vorherrschen. In dieser Form allerdings tritt uns der Vorwurf nicht entgegen, aber es ist keine Frage, dass dies der eigentliche Grund der Missstimmung ist, die übrigens keineswegs durch den Betrieb der alten Sprachen allein hervorgerufen worden ist. Dass diese in erster Linie erhalten müssen, erklärt sich durch eine breite Strömung in der modernen Zeit.“ Die Imponderabilien, welche für den Schüler aus dem Studium der beiden klassischen Sprachen, sowie aus der Lektüre der lateinischen und griechischen Schriftsteller resultieren, der ideale Gewinn, welchen das humanistische Gymnasium, in welchem die klassischen Sprachen naturgemäss im Mittelpunkte des Unterrichtes stehen, dem Jüngling für das praktische Leben mitgibt, die formale, stufenweise, harmonische Ausbildung der Geisteskräfte, welche durch diese beiden sich gegenseitig erklärenden und ergänzenden Sprachen in so hervorragender Weise erzielt wird: alle diese Momente werden in unserer utilitarischen Zeit, in der alles nur nach dem augenscheinlichen Erfolge und mit äussern Massen gemessen wird, entweder ganz übersehen oder doch nicht gehörig gewürdigt.

Um diesen herrschenden Vorurteilen mit Erfolg entgegenzutreten, wird also der Lehrer der klassischen Sprachen, namentlich der Lehrer des Griechischen auch die eminent praktischen Faktoren, die im Studium dieser Sprachen liegen, herausheben müssen, er wird dem Schüler schon auf der ersten Unterrichtsstufe zeigen, dass das Erlernen griechischer Vokabeln durchaus kein totes Kapital ist, wie man so oft fälschlich behaupten hört, sondern dass in den nach ganz modernen praktischen Bedürfnissen abgefassten Lehrbüchern von Kägi sich nur wenige Wörter finden, die nicht in dieser oder jener Form in die moderne Terminologie der verschiedenen Wissenszweige Eingang gefunden haben, dass er einen grossen Teil dieser Wörter in der Zoologie, in der Botanik und Mineralogie, in der Mathematik und Geometrie bereits gehört hat. Er wird den vorgeschrittenen Gymnasiasten nebenher ganz gelegentlich, ohne eigentlich Philologie zu treiben, auf die innige Verwandtschaft des Griechischen mit dem Lateinischen und Deutschen nicht bloss in lexilogischer und etymologischer, sondern auch in syntaktischer Beziehung aufmerksam machen, so dass er allmählich zur Ueberzeugung geführt wird, dass das Griechische nicht bloss eine genuine, ebenbürtige Schwester des Lateinischen, sondern auch unserer deutschen Muttersprache ist und in allen ihren Zügen den gemeinsamen Ursprung nicht verläugnen kann. Bei der Lektüre der Geschichtschreiber, Redner und Dichter wird er nicht bloss beim äussern Buchstaben haften bleiben, sondern sie in den Geist dieser ewigen unvergänglichen Muster des Schönen einführen, namentlich wird er durch Eindringen in den Geist des Demosthenes, des Königs der klassischen Beredsamkeit, dieses feurigen Demokraten und geschworenen Feindes jeder politischen Zentralisation den Schülern das Wesen der wahren Beredsamkeit und die mächtigsten Mittel derselben zum lebendigen Bewusstsein bringen. Kurz, er wird sich bestreben, die klassischen Meisterwerke dem Schüler zur Quelle edlen Genusses und reicher intellektueller, ästhetischer und ethischer Bildung zu machen und so durch die That den Vorwurf beseitigen, als sei das humanistische Gymnasium ein Anachronismus, verschaffe keine Kenntnisse für das praktische Leben, oder bilde den Geist nicht harmonisch in seiner Totalität aus, sondern wende sich allzusehr an das Gedächtnis und an den Verstand.

Vor allem aber wird der Lehrer in den beiden Lyzealkursen bei der Platonlektüre nicht bloss auf philosophische Fragen zu sprechen kommen, die auch für die Gegenwart aktuell sind, da sich moderne philosophische Anschauungen vielfach schon in den Dialogen Platons glänzend widerlegt finden: ich erinnere nur an den Materialismus und Hedonismus des Kallikles im Gorgias, sondern auch weil die „immerwährende Philosophie“ ihre

Wurzeln hinabsenkt bis auf Platon und der Platonismus auf Jahrtausende hinaus Denken und Leben der Menschheit beeinflusst hat. Dann ist es ja die Blüte der attischen Kultur in allen Zweigen der Wissenschaft und Kunst, die im Geiste des grossen Atheners zur reifen Frucht sich entwickelt hat, um uns in seinen Schriften in künstlerisch vollendeter Form und verklärter Wirklichkeit entgegenzutreten. Platon ist Philosoph, Dichter und Redner und Historiker zugleich, „eine jener seltenen Persönlichkeiten, in denen das Leben unseres Geschlechtes zur höchsten Vereinigung aller seiner Werte sich steigert und die Grenze des Menschlichen zu erreichen scheint.“¹⁾ Von all den zahlreichen Schriften Platons aber halten wir für die Schullektüre keine mehr geeignet als den Phädon und zwar nicht bloss deshalb, weil die streng logische Entwicklung der Grundidee vorzüglich geeignet ist, das in den Philosophiestunden gewonnene Wissen der Schüler zu klären, zu festigen und zu vertiefen und weil eine Frage von grundlegender Bedeutung und allgemein menschlichem Interesse behandelt wird, die tiefsten und erhabensten Gedanken über Zweck und Bestimmung des Menschen, über Tod und Unsterblichkeit, über Gericht und Vergeltung ausgesprochen werden, wie sie die Welt nicht gehört, bevor die ewige Wahrheit selbst sichtbar auf Erden erschienen, jener *θεῖος λόγος*²⁾, jenes göttliche Wort, das Platon in diesem Dialoge herbeisehnt, um die Menschheit autoritativ und endgiltig zu belehren über all die grossen Fragen, die er mehr ahnungsvoll als überzeugend zu lösen versucht. Allein nicht bloss das. Was dies Werk für die Schullektüre ganz besonders geeignet macht, ist die hinreissend schöne Form, in welcher das weihevollte Gespräch sich abwickelt, so dass sich die tiefste Philosophie und erhabenste Poesie im Bunde vereinen, wie wir es in diesem Masse in kaum einem andern Werke des Altertums und nur in wenigen Werken der Weltliteratur finden.

Wenn wir nun zum Nachweis der ideellen Einheit im Phädon in vorliegender Schrift noch einen möglichst klaren Blick in die künstlerische Gestaltung und Gliederung des Dialoges eröffnen, so hoffen wir ein möglichst allseitiges und gründliches Verständnis des Werkes zu erschliessen. Denn nichts ist so geeignet, das Verständnis eines Werkes zu ermitteln, als die volle Einsicht in den Bau, in die Oekonomie desselben, und wie der Künstler in gewissem Sinne sagen kann, er sei mit seiner Arbeit fertig, wenn er den Plan zu seinem Werke konzipiert hat, so kann der Kunstliebhaber erst dann von einem vollen Verständnis des Kunstwerkes reden, wenn er einen klaren Einblick in den harmonisch gegliederten Aufbau und Organismus desselben gewonnen hat.³⁾

Nach obiger Auseinandersetzung, in der dargelegt wurde, in welchem Sinne und in welchem Umfang wir den Begriff des Dramas auf den platonischen Dialog angewendet wissen wollen, zerfällt unsere Arbeit naturgemäss in drei Abschnitte: I. *Aufbau der Handlung*. II. *Charakteristik der agierenden Personen*. III. *Poetisches Kolorit*. Wie wir aber in unserem ersten Aufsatz die positive Abhandlung der Frage mit einem kritischen Teile einleiteten, um unsern Standpunkt den bisherigen abweichenden Auffassungen gegenüber zu kennzeichnen, so senden wir auch hier, um die Arbeit auf historisch-wissenschaftliche Basis zu stellen und unsere Ausführungen den frühern diesbezüglichen Leistungen gegenüber kenntlich zu machen, der eigenen Abhandlung des Themas eine möglichst gedrängte

¹⁾ Wilhelm Windelband, Platon. Zweite Auflage. Stuttgart 1900. p. 12. ²⁾ p. 85 d.

³⁾ Diesem Gedanken verleiht auch Stallbaum in der Vorrede zu seiner Platonausgabe (de Platonis vita ingenio et scriptis, editio tertia. Vol. I. Gothae 1846) Ausdruck und zwar in positiver und in negativer Form, wenn er sagt: „Scriptorum Platoniorum forma ac disserendi ratio in iis regnans cum ipsis librorum argumentis adeo est conjuncta, ut qui eam negligent nullo modo pervenire possint ad plenam perfectamque Platoniarum sententiarum intelligentiam.“ p. XXXV. Und weiter unten: „Et hanc quidem eorum (sc. dialogorum Platoniorum) pulcritudinem qui penitus animo velit percipere, eum nec negligere oportet externam eorum formam ac speciem et diligentissime attendere animum ad disserendi viam et rationem, quae artem in iis habet prorsus singularem et admirabilem.“ p. XXXVI.

geschichtlich-kritische Orientierung voraus und zerlegen dieselbe in zwei Abschnitte. I. *Urteile über die dramatische Natur der platonischen Dialoge im allgemeinen.* II. *Urteile über den tragischen Charakter des Phädon insbesondere.*

A. Historisch-kritischer Teil.

I. Urteile über die dramatische Natur der platonischen Dialoge im allgemeinen.

Dass die Dialoge Platon's nicht einfach wissenschaftliche Abhandlungen, sondern Werke kunstreicher Komposition, poetische Schöpfungen im eigentlichen Sinne des Wortes sind, bezeugt schon die grosse Auktorität des grössten Schülers Platon's, des *Aristoteles*, der in seiner Poetik die sokratischen Gespräche (*Σωκρατικοὶ λόγοι*), zu denen er unzweifelhaft die platonischen Dialoge zählt, mit den Sitten- und Charakterbildern (*μίμοι*) der beiden sizilischen Dichter *Sophron* und *Xenarchos* zusammenstellt und diese beiden Kunstformen, obwohl sie des Metrums entbehren und sich in ungebundener Rede bewegen, dennoch wegen der Treue und Originalität der Darstellung als Dichterwerke betrachtet und sie mit den übrigen Arten der Poesie, der Epik, Lyrik und Dramatik auf gleiche Linie stellt, weil sie wie diese ihrem eigentlichen Wesen nach auf Nachahmung (*μίμησις*) beruhen, und Nachahmung das wahre Kriterium jeder Dichtkunst ist und nicht die äussere Form des Versmasses¹⁾.

In ähnlicher Weise bringt auch *Diogenes von Laerte* Platon mit den Sittenbildern *Sophron's* in Beziehung, indem er ihn dieselben zuerst von Sizilien nach Athen bringen, die Charaktere seiner Dialoge nach diesen Vorlagen zeichnen und den athenischen Philosophen eine so hohe Wertschätzung gegen die poetischen Erzeugnisse des syrakusischen Mimographen hegen lässt, dass er dieselben sogar unter seinem Kopfkissen aufbewahrte²⁾.

Dass Platon mit den Werken des berühmten sizilischen Dramendichters *Epicharmos* bekannt war, der in seinen zahlreichen Komödien mit grosser Kunst mythologische Ueberlieferungen travestierte, liesse sich schon aus seinem mehrmaligen Aufenthalt in Sizilien schliessen. Allein dieser Schluss gewinnt volle Gewissheit durch das hohe Lob, welches Platon diesem Dichter im *Theaetet* zu teil werden lässt, indem er ihn an die Spitze der Komödiendichter stellt, wie er dem Homer die erste Stelle unter den tragischen Dichtern anweist³⁾; die bekannte Stelle im *Gorgias*⁴⁾, wo der Dichterphilosoph durch ein Zitat aus den Werken des *Epicharmos* seine gründliche Vertrautheit mit den Schriften dieses Komikers dokumentiert, gar nicht zu erwähnen. Allein die Annahme, dass Platon die Werke dieses Hauptvertreters der dorisch-sizilischen Komödie zum grössten Teile ausgeschrieben habe, wie ein gewisser *Alkimos* in einer dem *Amyntas* zugeeigneten Schrift von vier Büchern wahrscheinlich zu machen sucht, entbehrt jeder Begründung, und die mit

¹⁾ Arist. Poet. c. 1. p. 1447 b. Οὐδὲν γὰρ ἂν ἔχοιμεν ὀνομάσαι κοινόν τοὺς Σώφρονος καὶ Ξενάρχου μίμους καὶ τοὺς Σωκρατικούς λόγους, οὐδὲ εἴ τις διὰ τριμέτρων ἢ ἐλεγείων ἢ τῶν ἄλλων τινῶν τῶν τοιούτων ποιοῖτο τὴν μίμησιν. πλὴν οἱ ἄνθρωποι γε συνάπτοντες τῷ μέτρῳ τὸ ποιεῖν ἐλεγειοποιούς, τοὺς δὲ ἐποποιούς ὀνομάζουσιν, οὐχ ὡς κατὰ τὴν μίμησιν ποιητὰς ἀλλὰ κοινῇ κατὰ τὸ μέτρον προσαγορεύοντες.

²⁾ Diog. Laert. III. 18: δοκεῖ δὲ Πλάτων καὶ τὰ Σώφρονος τοῦ μιμογράφου βιβλία ἡμελημένα πρῶτος εἰς Ἀθήνας διακομίσει καὶ ἡθοποιῆσαι πρὸς αὐτά: ἃ καὶ εὗρεθῆναι ὑπὸ κεφαλῇ αὐτοῦ.

³⁾ Theaet. p. 152 e: τῶν ποιητῶν οἱ ἄλλοι τῆς ποιήσεως ἐκατέρως, κωμωδίας μὲν Ἐπίχαρμος, τραγωδίας δὲ Ὀμηρος.

⁴⁾ Gorg. p. 505 e: Ἴνα μοι τὸ τοῦ Ἐπιχάρμου γένηται, ἃ πρὸ τοῦ δύο ἄνδρες ἔλεγον, εἰς ὧν ἱκανὸς γένωμαι.

dieser Aufstellung in Zusammenhang gebrachte Behauptung des Laertier's-Diogenes¹⁾, dass Platon von Epicharmos viel profitiert habe, bezieht sich wohl lediglich nur auf die formell künstlerische, nicht aber auf die inhaltliche Seite seiner Dialoge.

Das attische Drama, welches während der Jugendzeit Platons den höchsten Grad der Vollendung erreichte, des *Aischylos* erhabener Schwung, die tief sinnigen, von bewunderungswürdiger Psychologie und dem edelsten Schönheitssinn beherrschten Schöpfungen des *Sophokles*, *Euripides*, der Philosoph der Bühne²⁾ mit seiner sentenziösen Reflexionspoesie, der bewunderte Liebling der athenischen Jugend³⁾, kurz die nationale Tragödie mit ihrem ungeheuren Reichtum an Handlungen, Konflikten, Charakteren, mit ihrer unvergleichlichen Gestaltenfülle hat das künstlerische Schaffen des für alles Schöne begeisterten Schülers des Sokrates unbestritten ebenso nachhaltig beeinflusst, als die Komödien des *Aristophanes*, „dieses ungezogenen Lieblings der Grazien“, von dessen Werken sich ein Exemplar auf dem Todeslager Platons vorgefunden haben soll⁴⁾. Wenn auch diese Nachricht, die uns *Olympiodoros*, jener geistvolle Erklärer Platons, in seinem durchaus mythisch gefärbten Lebensabriss des Dichterphilosophen überliefert hat, kaum auf Wahrheit Anspruch erheben kann, so ist sie doch jedenfalls der konkrete Ausdruck des Gedankens, dass Platon eine hohe Wertschätzung für solche Dichterwerke hatte, welche zu den seinigen in einer Art von Verwandtschaft stehen, dass er technische Aeusserlichkeiten derselben für die Einkleidung seiner Dialoge verwertete, dass die überaus reiche nationale Bühnenliteratur nicht ohne Einfluss auf die dramatische Bewegung seiner Werke geblieben ist.

Wenn auch die Behauptung des Neupythagoreers *Thrasylos* bei Diogenes⁵⁾, Platon selbst habe nach dem Vorbilde des Dramas seine Werke in Tetralogien geordnet herausgegeben und sie so stillschweigend mit der dramatischen Kunstform auf gleiche Stufe gestellt, sehr unwahrscheinlich klingt⁶⁾, so ist doch sicher, dass die Dialoge Platons schon in frühester Zeit von den alten Grammatikern und Auslegern nach der Verwandtschaft ihrer äussern Form in gewisse Gruppen und Klassen zusammengestellt wurden, von denen die Einteilung der Gespräche in dramatische, erzählende und gemischte die bekannteste ist⁷⁾. Knüpft Diogenes schon an diese ziemlich unfruchtbare und willkürliche Unterscheidung die Bemerkung, dass sich die Erfinder derselben mehr von tragischen als philosophischen Gesichtspunkten leiten liessen⁸⁾, so hat ungefähr 150 Jahre nach Platons Tod der gelehrte Alexandrinerbibliothekar *Aristophanes von Byzanz* (um 262—185 v. Chr.) einen grossen Teil der Werke des Dichterphilosophen vollends nach Analogie der trilogischen Kompositionen des Aischy-

¹⁾ Diog. Laert. III. 9: Πολλὰ δὲ καὶ παρ' Ἐπιχάρμου τοῦ χωμφοδοποιοῦ προσωφέληται, τὰ πλεῖστα μεταγράψας, καθὰ φησιν Ἀλκιμος ἐν τοῖς πρὸς Ἀμόνταν, ἃ ἔστι τέτταρα.

²⁾ σκηνικὸς φιλόσοφος heisst er bei Athenaios 158 e und 561 a.

³⁾ σοφώτατον nennt den Euripides der Vertreter der Jugend, Pheidippides, in Aristophanes' *Νεφέλαι* 1377.

⁴⁾ Olympiodoros im Anhang zur Didot'schen Ausgabe des Diog. L. Paris 1878. p. 2: Ἐχαίρει δὲ πάντι καὶ Ἀριστοφάνει τῷ χωμικῷ καὶ Σώφρονι, παρ' ὧν καὶ τὴν μίμησιν τῶν προσώπων ἐν τοῖς διαλόγοις ὠφελήθη. Λέγεται δ' οὕτως αὐτοῖς χαίρειν, ὥστε καί, ἡνίκα ἐτελεύτησεν, εὐρεῖσθαι ἐν τῇ κλίνῃ αὐτοῦ Ἀριστοφάνην καὶ Σώφρονα.

⁵⁾ III. 56. Θρασύλος δὲ φησὶ καὶ κατὰ τὴν τραγικὴν τετραλογίαν ἐκδοῦναι αὐτὸν τοὺς διαλόγους.

⁶⁾ K. F. Herman, *De Thrasylo grammatico et mathematico*. Göttingen 1852. p. 15.

⁷⁾ Nachdem Diogenes seine subtile aber dennoch höchst ungenaue und unbestimmte Einteilung der platonischen Dialoge von inhaltlichen Gesichtspunkten aus dargelegt, fährt er III. 49 f. also fort: Οὐ λανθάνει δ' ἡμᾶς, ὅτι τινὲς ἄλλως διαφέρειν τοὺς διαλόγους φασίν. λέγουσι γὰρ αὐτῶν τοὺς μὲν δραματικούς, τοὺς δὲ διηγηματικούς, τοὺς δὲ μυητικούς.

⁸⁾ Ἀλλ' ἐκεῖνοι μὲν τραγικῶς μᾶλλον ἢ φιλοσόφως τὴν διαφορὰν τῶν διαλόγων προσωνόμασαν. Ibid.

los in Trilogien verteilt, ohne sich jedoch bei dieser Verteilung weder streng an die stoffliche Verwandtschaft der Dialoge noch an die mutmassliche Zeit der Gesprächsführung zu halten¹⁾).

Volle zwei Jahrhunderte später gab der oben erwähnte *Thrasylus*, Hofmathematiker des Kaisers Tiberius, ein Verzeichnis sämtlicher Schriften Platons in 9 Tetralogien heraus, wobei er, soweit es thunlich war, die einzelnen Dialoge nach der Aehnlichkeit ihres Inhaltes zusammenstellte. Diese tetralogische Einteilung fand im Altertum bald Anklang und Verbreitung, wurde uns in den Handschriften überliefert und ist in den Gesamtausgaben grösstenteils bis auf den heutigen Tag befolgt worden²⁾. Mag man es nun auf der einen Seite als offene Frage bezeichnen, ob ein mit solcher Konsequenz durchgeführtes und mit solcher Ausdauer festgehaltenes Einteilungsprinzip im Wesen der Dialoge begründet ist, oder nur durch den zufälligen Umstand genauer Ueberlieferung sich auf uns vererbte, mag man auf der andern Seite die Anwendung des Prinzips der Drameneinteilung auf die Anordnung der platonischen Dialoge für verwerflich erklären: so viel ist gewiss, dass dies von den alten Grammatikern, Herausgebern und Auslegern der Schriften Platons so einstimmig eingehaltene Verfahren³⁾ im Einklang steht mit der alten Ueberlieferung, dass Platon in seiner Jugend sich als Dichter bethätigte und neben Liedern und Dithyramben auch Tragödien schrieb, allerdings, um nach der Bekanntschaft mit Sokrates diese seine poetischen Jugendsünden zu verbrennen⁴⁾.

Obgleich alle diese Zeugnisse aus dem Altertum, die sich noch bedeutend vermehren liessen, uns den sichern Beweis liefern, dass man schon damals über den dramatischen Charakter der Schriften Platons so ziemlich einig war, so ist ihnen doch nur eine mehr indirekte Geltung beizumessen; direkte Zeugnisse für die dramatische Natur der platonischen Dialoge besitzen wir weder aus der klassischen noch alexandrinischen Periode, in welcher Zeit man sich überhaupt mehr mit textkritischen und exegetischen als ästhetischen Fragen beschäftigte. Erst seitdem mit *Schleiermachers* epochemachendem Werke⁵⁾ die platonische Frage aufgerollt wurde, und Philosophen, Philologen und Litterarhistoriker sich daran machten, diese so schwierige Frage zu lösen, oder doch wenigstens zur Lösung derselben beizutragen, erst seit dieser Zeit hat man auch die künstlerische Seite der platonischen Schriften in den Bereich der Erörterung gezogen⁶⁾ und sich in grossartig ange-

¹⁾ Die Trilogien des Aristophanes sind nach Diogenes L. III. 61 folgende fünf: 1. Politeia, Timäus, Kritias; 2. Sophist, Politiker, Kratylus; 3. Gesetze, Minos, Epinomis; 4. Theätet, Euthyphron, Apologie; 5. Kriton, Phädon, Briefe. Die übrigen Dialoge führt er einzeln ohne bestimmte Ordnung an. *Τὰ δ' ἄλλα καὶ ἐν καὶ ἀτάκτως* heisst es bei Diogenes a. a. O. weiter.

²⁾ Die tetralogische Zusammenstellung des Thrasylus ist nach Diog. III. 58 folgende: 1. Euthyphron, Apologie, Kriton, Phädon; 2. Kratylus Theätet, Sophist, Politiker; 3. Parmenides, Philebus, Symposion Phädrus; 4. die beiden Alkibiades, Hipparchus, Anterasten; 5. Theages, Charmides, Laches, Lysis; 6. Euthydemus, Protagoras, Gorgias, Menon; 7. die beiden Hippias, Jo, Menexenos; 8. Klitophon Politeia, Timäus, Kritias; 9. Minos, Gesetze, Epinomis, Briefe.

³⁾ Aristophanes war nicht der einzige, der die Schriften Platons nach Trilogien ordnete, denn er wird bei Diogenes nur als Vertreter jener Herausgeber angeführt, welche dies Einteilungsprinzip festhielten. Die Stelle bei Diog. III. 61 lautet nämlich: *Ἐνιοὶ δὲ, ὧν ἐστὶ καὶ Ἀριστοφάνης ὁ γραμματικός, εἰς τριλογίας ἔλκουσι τοὺς διαλόγους*. Ebenso kann man aus der Thatsache, dass Varro, de lingua latina VII. 37 eine Stelle aus Phädon (III c ff.) mit „Plato in quarto“ anführt, den Schluss ziehen, die Tetralogieneinteilung habe schon der römische Polyhistor vor sich gehabt, und Thrasylus habe somit seine Anordnung von einem ältern Vorgänger entlehnt. (vgl. Christ platonische Studien 5 f.)

⁴⁾ Diog. III. 5. Olymp. a. a. O. p. 2.

⁵⁾ Uebersetzung sämtlicher Werke Platons von F. Schleiermacher (Berlin 1804–1810. 1817–28. 1855–62. Drei Teile.)

⁶⁾ R. Schöne (über Platons Protagoras, ein Beitrag zur Lösung der platonischen Frage, Leipzig 1862) will durch stilistisch-ästhetische Kriterien sogar die Echtheit der platonischen Werke, sowie die Reihenfolge ihrer Abfassung bestimmen.

legten Werken ebenso, wie in fast zahllosen Monographien über den schriftstellerischen Charakter des Dichterphilosophen ausgesprochen.

Es kann hier nicht unsere Aufgabe sein, all die verschiedenen Aeusserungen und Anschauungen der grossen und kleinen Platonforscher, die sich mit der dramatischen Natur der platonischen Dialoge beschäftigen, zusammenzustellen: es genüge, darauf hinzuweisen, dass man in keinem Punkte der weitverzweigten, verwickelten platonischen Frage so einig geht, wie in der Anerkennung des dramatischen Charakters der Schriften Platons, sei es nun, dass man dieselben mit *K. Steinhart*¹⁾ als *«sokratische Lehrdramen»*, oder mit *F. Überweg*²⁾ als *«Dramen»* schlechthin bezeichnet, dass man sie mit *H. von Stein*³⁾ als *«Dramen philosophischen Inhalts in prosaischer Diktion»* betrachtet, oder dass man jeden einzelnen Dialog wegen der ihm innewohnenden Handlung *«mit einem wirklichen, in sich abgeschlossenen Drama»* vergleicht, wie das *K. Otfried Müller*⁴⁾ gethan hat, sei es, dass man mit *F. Thiersch*⁵⁾ jeden Dialog für sich *«als ein logisches oder dialektisches Drama nach Inhalt und Form»* benennt, oder dass man mit *Suckow*⁶⁾ die Dialoge Platons als Kunstwerke bezeichnet, in denen die dramatische Form dem wissenschaftlichen Gehalte dienstbar ist, *«als der schöne Tempel, in dessen verborgenem Heiligtume die noch schönere Bildsäule des Gottes aufgerichtet ist, damit die Gottheit in jener ihren Leib, in diesem ihre Wohnung habe.»*

Wohl niemand hat die allseitige dramatische Natur der Schriften Platons so kurz und treffend gezeichnet wie *Fr. Ast*⁷⁾. „Der platonische Dialog“, sagt dieser Gelehrte, verwandelt sich, ein wahrer Proteus, in alle Formen: Von der dithyrambischen Höhe, wohin ihm der Leser schwindelnd folgt, sinkt er oft plötzlich in die nüchterne kalte Prosa herab, seine Begeisterung in Persiflage und Satyre verwandelnd, und die tragische Stimmung geht nicht selten unmittelbar in die komische über. So spielen in ihm alle Genien der dramatischen Kunst zusammen, der Enthusiasmus wie die Ironie und Persiflage, der Ernst und die Feierlichkeit der Tragödie wie der mutwillige Scherz des Komos oder der beissende Spott des Satyrs. Durch diese künstlerische allseitige Ausbildung des Dialogs ward Platon in den Stand gesetzt, jeden Gegenstand in seinen verschiedenen Momenten und nach allen Richtungen hin darzustellen, keine Seite der Behandlung und Betrachtung ausschliessend.“

Allein schon acht Jahre früher hat *A. W. Schlegel* in seinen berühmten Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur⁸⁾ den Begriff des Dramatischen an einem Dialoge Platons anschaulich gemacht. Nachdem er auf die Notwendigkeit einer Erörterung dieses Begriffes hingewiesen, fährt er also fort: „Was ist dramatisch? Die Antwort dürfte vielen sehr leicht dünken. Wo verschiedene Personen redend eingeführt werden, der Dichter aber in eigener Person gar nicht spricht. Dies ist indes nur die erste äussere Grundlage der Form; sie ist dialogisch. Wenn die Personen zwar Gedanken und Gesinnungen gegen einander äussern, aber ohne eine Veränderung in dem Mitredenden zu bewirken, wenn beide am Ende sich in derselben Gemütsverfassung befinden wie zu Anfang, so kann das Gespräch durch seinen Inhalt merkwürdig sein, aber es erregt kein dramatisches Interesse. Ich will dies an einer ruhigern, nicht für die Schaubühne bestimmten Gattung, dem philosophischen Dialog deutlich machen. Wenn beim Platon Sokrates den aufgeblasenen

¹⁾ Platons Leben von K. Steinhart, Leipzig 1873, p. 5.

²⁾ Uebersetzung der Poetik des Aristoteles. Ann. 4.

³⁾ Vorgeschichte und System des Platonismus. Göttingen 1862, p. 9.

⁴⁾ Geschichte der griechischen Litteratur, fortgesetzt von Emil Heitz II. 2. Stuttgart 1884, p. 219.

⁵⁾ Ueber die dramatische Natur der platonischen Dialoge, in den Abhandlungen der Münchener Akademie. II. 1837, p. 5.

⁶⁾ Die wissenschaftliche und künstlerische Form der platonischen Schriften in ihrer bisher verborgenen Eigentümlichkeit dargestellt. Berlin 1855, p. 424.

⁷⁾ Platons Leben und Schriften. Leipzig 1816, p. 41.

⁸⁾ A. W. Schlegel sämtliche Werke, herausgegeben von Eduard Böcking, V. Band. Leipzig 1846, p. 21.

Sophisten Hippias befragt, was das Schöne sei, dieser anfangs mit einer oberflächlichen Antwort gleich bei der Hand ist, nachher aber durch verkleidete Einwendungen des Sokrates genötigt wird, seine erste Erklärung aufzugeben und nach andern Begriffen umherzutappen, endlich gar beschämt und unwillig über den überlegenen Weisen, welcher ihm seine Unwissenheit bewiesen hat, das Feld zu räumen, so ist dies Gespräch nicht bloss philosophisch unterrichtend, sondern es unterhält als ein kleines Drama. Und mit Recht hat man diese lebendige Bewegung in dem Gedankengang, diese Spannung auf den Ausgang, mit einem Worte, das Dramatische an den Dialogen Platons gerühmt.“

Dass die Schriften Platons bei all der Tiefe ihres wissenschaftlichen Gehaltes auch zugleich Erzeugnisse der dichtenden Phantasie, poetische Schöpfungen von bezauberndem Reiz, Kunstgebilde voll lebendiger, dramatischer Bewegung und bunten Farbenreichtums sind, wird so allgemein anerkannt und steht so unbestritten da, dass es nach den beigebrachten Zeugnissen überflüssig wäre, bei diesem Punkte noch länger zu verweilen. Aber nun erhebt sich die Frage: In welchem Sinne und in welchem Umfange kann den Dialogen Platons das Prädikat „Drama“ beigelegt werden? Bezieht sich besagte Eigentümlichkeit bloss auf die äussere Form der Darlegung, bloss auf die Szenographie und die dramatische Einkleidung des wissenschaftlichen Stoffes, oder erstreckt sie sich auch auf die innere Komposition, auf die innere Gliederung des Dramas nach Abteilungen oder Handlungen (*πράξεις*), so dass die Werke Platons mit jener Kunstform, die wir mit dem Namen Drama bezeichnen, auf wesentlich gleicher Stufe stehen und seine philosophischen Dramen ein Analogon zu den mythischen und politischen Dramen der Tragiker und Komiker bilden. Wir haben diese Frage eigentlich schon in der Einleitung gelöst. Weil sich aber Richtung und Ziel unserer Arbeit wesentlich auf der Lösung dieser Frage aufbaut, so gilt es hier, dieselbe näher zu erklären, zu begründen und andern Auffassungen gegenüber sicher zu stellen.

Der Erste, welcher sich an die Lösung dieser Frage heranmachte, war *Fr. Thiersch* in dem oben zitierten längern Aufsatz über die dramatische Natur der platonischen Dialoge in den Abhandlungen der Münchener Akademie vom Jahre 1837. Thiersch sucht in seiner grundlegenden Arbeit, die so zu sagen für alle, die sich nach ihm mit der dramatischen Würdigung platonischer Schriften befassten, wegleitend geworden ist¹⁾, die Fünfteilung, wie sie sich in den Tragödien, Satyrdramen und Komödien findet und wie sie bereits von den alten Kunstlehrern, namentlich von Aristoteles angedeutet und von Horaz²⁾ ausdrücklich anerkannt wurde, an dreien der Dialoge Platons, in welchen das dramatische Element besonders hervorgebildet ist, nachzuweisen, nämlich an dem Protagoras, Gorgias und Phädon. Nach Aristoteles in seiner Poetik und nach Donatus in seinen Fragmenten über die Komödie und Tragödie³⁾ unterscheidet Thiersch im antiken Drama folgende drei Hauptteile: *πρόλογος* oder *πρότασις* (Prolog) *ἐπεισόδιον* oder *ἐπίτασις* (Akte), *ἐξοδος* oder *καταστροφή* (Schluss). Den mittlern Teil zerlegt er dann abermals in drei Unterabteilungen, nämlich in die *εἰσβολή* (Beginn der Handlung), in die *δέσις* oder *πλοχὴ* (Schürzung des Knotens) und in die *λύσις* (Lösung des Knotens). Die *μετάβασις* (Uebergang) und die *περιπέτεια* (Umschlag), welche zwischen der *πλοχὴ* und *λύσις* vermitteln, oder, besser gesagt, die *λύσις* vorbereiten, werden nicht als eigene Teile behandelt, sondern zur *λύσις* gezogen. So bekommt also Thiersch die bekannte Fünfteilung des Dramas heraus, fügt aber allerdings beschränkend hinzu, dass bei aller Sicherheit der Hauptteile dieser Gliederung und der Notwendigkeit

¹⁾ Dr. H. Bertram hat z. B. in seiner hübschen Programmarbeit „Platons Alkibiades I., Charmides, Protagoras, ein Beitrag zur Würdigung der schriftstellerischen Kunst des Philosophen“ Naumburg a/S. 1881, der dramatischen Gliederung der drei Dialoge ganz das Schema von Thiersch zu Grunde gelegt.

²⁾ Horaz. Art. Poet. 190: Neve minor, neu sit quinto productior actu fabula, quae posci vult et spectata reponi.

³⁾ p. LVIII ed. Westerhof.

ihrer Folge doch in den ausserordentlich reichen mythischen und politischen Stoffen des alten Dramas eine zu grosse Mannigfaltigkeit des einzelnen sei, als dass sie überall sich in das auf andern Wege gewonnene Gesetz und seiner Abschnitte beugen liesse¹⁾.

Allein trotz dieser Einschränkung können wir uns doch nicht mit der von Thiersch aufgestellten Fünfteilung des Dramas, insofern dieselbe den Massstab für die dramatische Gliederung der platonischen Dialoge bilden soll, einverstanden erklären²⁾. Denn abgesehen davon, dass Aristoteles dieselbe nur andeutungsweise gibt, ohne eine eigentliche systematische Austeilung des Dramas nach Akten zu lehren: wie sollen sich die Dialoge Platons unter dies Gesetz bringen lassen, da sie an stofflicher Ausdehnung teils weit hinter den mythischen Dramen zurückstehen, teils dieselben bedeutend übertreffen. Leidet ferner besagte Fünfteilung nach dem Geständnisse Thiersch's selbst wegen der besondern Natur des jedesmaligen Stoffes, sowie wegen der grossen Mannigfaltigkeit der Konflikte nicht einmal auf das eigentliche Drama ohne Ausnahme Anwendung, um wie viel weniger dann auf die platonischen Dialoge, die in kompositioneller, ökonomischer und stofflicher Beziehung doch viel grössern Schwankungen unterliegen, als das mythische und politische Drama.

Nicht einmal im Oedipus Rex des Sophokles, mit welchem Thiersch exemplifiziert, scheint uns besagte Fünfteilung zum Ausdruck zu kommen, und es heisst dem wundervollen organisch gegliederten Aufbau der kunstreichsten Tragödie des Altertums mit all den feinen Erfindungen der attischen Bühne, mit ihren Peripetie-Erkennungs- und Pathos-szenen Gewalt anthun, wenn man denselben in dies nackte Schema hineinzuzwängen sucht. Dann ist es nicht wahr, was Thiersch sagt, dass „die erhaltenen Tragödien ohne Ausnahme drei *ἐπεισόδια* zeigen“³⁾. Gerade die Handlung des Königs Oedipus entfaltet sich in vier Epeisodien, die von ebenso vielen Stasimen eingeschlossen werden. Ferner findet sich die *εἰσβολή*, der Anfang der Handlung, oder, wie die moderne dramatische Terminologie sich ausdrückt, das erregende Moment in besagter Tragödie schon im Prolog⁴⁾ und nicht erst im ersten Epeisodion, wo die Handlung bereits in vollem Gange ist und in rascher Steigerung sich bis zum Höhepunkt erhebt, den sie ungefähr in der Mitte des Stückes erreicht⁵⁾. Es würde uns viel zu weit führen, die Anordnung Thiersch's noch länger zu verfolgen; wir verweisen nur auf die ausgezeichnete dramatische Analyse, welche *Gustav*

¹⁾ A. a. O. p. 10.

²⁾ Suckow a. a. O. p. 503 kritisiert die Theorie Thiersch's folgendermassen: Thiersch hat sich bemüht, im Prometheus des Aischylos und dem Oidipus tyrannos des Sophokles folgende Gliederung aufzuzeigen: Vor allen Dingen erscheine Anfang, Mitte und Ende, oder Wurzel, Stamm und Krone, nämlich *πρόλογος* oder *εἴσοδος*, *ἐπεισόδιον*, endlich *ἐξοδος* oder *λύσις*. Die Mitte, das *ἐπεισόδιον*, zerfalle wieder in drei kleinere *ἐπεισόδια*, die durch die Zwischenthätigkeit der grösseren Chöre sowohl vom Prolog und vom Schluss als auch von einander selbst geschieden werden. Diese drei Glieder der Mitte heissen: *πρότασις*, *ἐπίτασις* und *μετάβασις* oder *περιπέτεια*. In den beiden ersteren sei die allmählig steigende *δράσις* oder *πλοκή* dargestellt, die *περιπέτεια* hingegen bilde die Brücke zur *λύσις*. — Es scheint mir aber, als ob in dieser Anlage nicht sowohl drei Glieder, als vielmehr zwei zu erblicken seien, nämlich die ganze mehr und mehr steigende Verwicklung des Knotens, endlich die Lösung desselben. Denn dass die von Thiersch gemeinte Mitte schon durch den Namen *ἐπεισόδιον* eine grössere Verwandtschaft habe mit dem ersten Teil, der ja auch *εἴσοδος* genannt wird, als mit der *λύσις*, scheint mir ganz klar zu sein, ganz ebenso wie die *πρότασις* und *ἐπίτασις* zusammen der *μετάβασις* gegenüberstehen, so dass auch hier die *ἐπίτασις* nichts weniger als die gleichheitliche auf beide Endpunkte bezogene Mitte bildet. Doch abgesehen davon, dass jene Dreiteilung in den genannten Trauerspielen nicht recht zum Vorschein kommen will, so scheint sie mir auch nicht in den von Thiersch betrachteten Dialogen Protagoras, Gorgias und Phädon enthalten zu sein. Weit entfernt, dass diese eine platonische Trilogie bilden sollten, so habe ich nicht einmal einen naturwüchsigen Zusammenhang dreier Teile darin entdecken können.“

³⁾ A. a. O. p. 8. ⁴⁾ 96 ff.

⁵⁾ 726 f: οἶον μ' αὐκούσαντ' ἀρτίως ἔχει, γύναϊ, ψυχῆς πλάνημα χανανίησις φρενῶν.

Freytag in seiner Technik des Dramas für die sophokleische Tragödie gegeben hat¹⁾, und die am meisten geeignet ist, die Mängel der Gliederung Thiersch's aufzuzeigen. Schliesslich sei noch bemerkt, dass Aristoteles und Donatus, auf denen sich, wie schon gesagt, Thiersch bei der Konstruktion seiner Fünfteilung hauptsächlich stützt, ihre dramatische Technik nur aus den antiken Tragödien und Komödien abgezogen haben, und dass es demnach schon von vornherein gewagt erscheint, die auf diesem Wege gewonnenen Prinzipien ohne irgendwelche Modifikation in die platonischen Dialoge hineinzutragen.

Letzteres Bedenken hat denn auch *H. Bonitz* zwar nicht direkt gegen Thiersch, wohl aber gegen *Steinhart und Susemihl*²⁾ geltend gemacht, welche beide nach dem Vorgehen Thiersch's bei der Gliederung des *Gorgias* das Prinzip der Fünfteilung zur Anwendung bringen. Nachdem Bonitz die Auffassung Susemihl's von der künstlerischen Komposition des *Gorgias* wörtlich angeführt, fährt er folgendermassen fort: „Sehen wir ganz ab von der durch diese Darlegung der angeblichen Gliederung des Dialoges sich hindurchziehenden und vorher ausführlich durchgeführten Vergleichung mit der Tragödie: die dramatische Natur eines wissenschaftlichen Dialoges mit der eines Dramas selbst und speziell einer Tragödie in solcher Weise gleichzusetzen, fördert unmöglich die Einsicht in das eine oder das andere, dazu liegen beide zu weit auseinander; die Fünfteiligkeit ist bekanntlich nicht Gesetz, ja nicht einmal überwiegender Brauch der antiken griechischen Tragödie“³⁾.

Sollen wir also vollständig darauf verzichten, die Dialoge Platons nach dramatisch-technischen Prinzipien zu gliedern? Durchaus nicht. Das verlangt auch Bonitz nicht; er verurteilt es nur, dass man dabei *«in solcher Weise»* vorgeht, dass man das Verständnis der Schriften Platons auf die subjektiv hinzugebrachte Voraussetzung einer bestimmten Symmetrie gründe, die Hypothese der Fünfteiligkeit konsequent durchführen will. Damit ist die Berechtigung einer Würdigung platonischer Schriften nach den Gesetzen des Dramas ebenso wenig in Abrede gestellt als die Natur der platonischen Dialoge selbst; es ist damit nur die Praxis derjenigen verurteilt, welche alle Schriften Platons über einen Leisten schlagen wollen.

Es handelt sich also darum, ein allgemein giltiges Kriterium für die dramatische Gliederung der platonischen Dialoge ausfindig zu machen. Wir glauben dasselbe der so oft missbrauchten Auktorität des Aristoteles entnehmen und ohne gewaltsame Interpretation aus den Prinzipien der dramatischen Technik, die er in seiner *Poetik* niedergelegt hat, entwickeln zu können. Nachdem Aristoteles als Wesen der Tragödie die nachahmende Darstellung einer vollendeten und ganzen in sich abgeschlossenen Handlung von einem gewissen Umfang hingestellt hat, so bestimmt er das Ganze der Handlung als ein solches, welches Anfang, Mitte und Ende besitzt.⁴⁾ Dass in den Dialogen Platons, wie in jedem Drama Anfang und Ende *πρόλογος* und *ἐξοδος*, wie Aristoteles diese beiden Teile näher bezeichnet, vorhanden sind, kann um so weniger einem Zweifel unterliegen, als diese Teile des Ganzen sich stets klar und deutlich von der Mitte abheben und manchmal sogar durch eigene Abschnitte auch äusserlich gezeichnet sind. Es handelt sich also lediglich um den zwischen Anfang und Ende sich ausbreitenden Teil der Mitte, der naturgemäss die grösste Ausdehnung besitzt und den Hauptteil der Handlung in sich schliesst. Die Termini, mit welchen Aristoteles die Bewegung und Gliederung dieses Teiles bezeichnet, sind die synonymen Ausdrücke *δέσις* und *πλοκή* für die steigende Handlung und *λύσις* für

¹⁾ p. 105.

²⁾ Die genetische Entwicklung der platonischen Philosophie, einleitend dargestellt. Leipzig 1855 bis 1860 I. p. 91 f.

³⁾ Platonische Studien. Dritte Auflage. Berlin 1886, p. 37.

⁴⁾ *Poetik* c. 7. p. 1450 b: *κεῖται δ' ἡμῖν τὴν τραγῳδίαν τελείας καὶ ὅλης πράξεως εἶναι μίμησιν ἐχούσης τε μέγεθος . . . ὅλον δέ ἐστιν τὸ ἔχον ἀρχὴν καὶ μέσον καὶ τελευτήν.*

die fallende Handlung. Jener Punkt der Handlung, welcher den Uebergang von der *πλοχή* in die *λύσις* vermittelt, nennt er *μετάβασις* oder *περιπέτεια*. Eine weitere Austeilung der Handlung der Mitte hat Aristoteles nicht gegeben. Die Aufeinanderfolge dieser drei Teile jedoch hält er für so wesentlich, dass ihm die innere Ordnung als aufgelöst erschiene, wenn einer dieser Teile seine Stelle wechselte. Es war aber auch nicht notwendig, eine weitere Ausmessung des dramatischen Stoffes der Mitte zu geben, denn die Termini *δέσις* und *πλοχή*, welche ihrer Grundbedeutung nach Bindung und Verknüpfung, Verwicklung und Verflechtung ausdrücken, besagen eine mehrheitliche Handlung, die von verschiedenen Punkten ausgehend dem nämlichen Ziele entgegenstrebt, wie nur mehrere Fäden, die von verschiedenen Punkten zusammenlaufen, einen Knoten zu schürzen im stande sind. Ebenso kann der Ausdruck *λύσις*, Lösung oder Entwirrung der durch die steigende Handlung angespannten und in Verwicklung gebrachten Fäden, nicht nur eine einfache sondern auch eine weitverzweigte Handlung in sich begreifen, die sich in einer beliebigen Aufeinanderfolge von Stufen vollzieht bis hinab zur Exodos oder Katastrophe.

So sind also die aristotelischen Termini, welche die Handlung der Mitte bestimmen, weit und geräumig genug, um auch eine noch so umfangreiche Handlung, noch so zahlreiche Stufen der Steigerung und des Falles in sich aufzunehmen. Diese ganz ungezwungene Entwicklung liefert auch zugleich den Beweis, dass die Austeilung des dramatischen Stoffes, welche Aristoteles in seiner Poetik gegeben hat, in den wesentlichen Punkten die dramatische Technik bis auf den heutigen Tag beherrscht. Denn wenn wir heute anstatt *πρόλογος* Einleitung oder Exposition, anstatt *δέσις* Steigerung, anstatt *λύσις* Fall oder Umkehr und anstatt *ἐξοδος* Katastrophe sagen, so besteht der Unterschied nur in der Benennung der einzelnen Teile, die Sache ist die nämliche, nur drückt die griechische Terminologie die Sache adäquater aus, als die deutsche, indem sie auch zugleich die Definition für das, was sie besagen will, in sich enthält. Und wenn die moderne dramatische Technik jenen Teil im Drama, der zwischen dem Steigen und Sinken der Handlung liegt, mit dem Ausdruck Höhepunkt bezeichnet, so hat sie nur einen andern Terminus für die aristotelischen Ausdrücke *μετάβασις* und *περιπέτεια* substituiert, indem Höhepunkt und Umschlag der Handlung gar oft zusammenfallen. Für diejenigen Teile des Dramas, welche die gegenwärtige Technik mit den Ausdrücken erregendes Moment, tragisches Moment und Moment der letzten Spannung bezeichnet, hat Aristoteles allerdings keine eigenen Termini, allein daraus lässt sich nicht der Schluss ziehen, dass diese szenischen Wirkungen ihm unbekannt waren. Denn das erregende Moment findet sich in jedem antiken Drama ohne Ausnahme, ist aber entweder schon in dem Prologe enthalten oder fällt in den Beginn der *δέσις* hinein; die beiden andern Momente, die übrigens für das Drama gar nicht wesentlich sind, finden sich namentlich in einigen Tragödien des Sophokles mit besonderm Fleisse und grosser poetischer Kunst ausgearbeitet und fallen bei Aristoteles in jenen Teil der Mitte, den er mit den Ausdrücken *μετάβασις* und *περιπέτεια* bezeichnet.

Wir heben diesen Zusammenhang zwischen der aristotelischen und modernen dramatischen Terminologie deshalb so nachdrücklich hervor, weil wir bei der dramatischen Gliederung des Phädon die technischen Ausdrücke aus alter und neuer Zeit, je nachdem sie uns die Sache besser und treffender wiederzugeben scheinen, promiscue zu gebrauchen gedenken. Weil man aber oft gern geneigt ist, hinter einem andern Namen auch eine andere Sache zu suchen, so möchten wir uns durch diese vergleichende Zusammenstellung gegen den Vorwurf sichern, dass wir an ein litterarisches Kunstwerk aus dem Altertum den Massstab einer modernen Terminologie anlegen.

Es fragt sich nun, wie wir dies Schema, welches mit seinen Stufen des Steigens und Fallens Raum genug bietet für die Bewegung jeder beliebigen auch noch so reichen und ausgedehnten dramatischen Handlung, bei der künstlerischen Würdigung der einzelnen platonischen Dialoge in Anwendung bringen sollen. Wir werden uns da hauptsächlich

vor dem Fehler des Subjektivismus hüten müssen, dass wir nämlich nicht szenische Wirkungen in die Dialoge hineintragen, die in denselben gar nicht enthalten sind, dass wir nicht einer bestimmten Symmetrie zu Liebe, die wir uns einmal zurechtgelegt haben, gewisse dramatische Momente oder Teile herausfinden wollen, die sich nur mit gewaltsamer Interpretation als solche erweisen lassen, kurz, dass wir nicht ein von vornherein in allen seinen Teilen ausgearbeitetes Schema in das zu beurteilende Werk hineininterpretieren, sondern dass wir vielmehr ein solches aus ihm herauskonstruieren.

Huldigen wir also Thiersch gegenüber einer freieren Auffassung der Gliederung antiker Dramen überhaupt, sowie platonischer Dialoge insbesondere, so soll damit sein grosses Verdienst als der Erste auf die nähere Begründung der so oft behaupteten Natur der platonischen Dialoge eingetreten zu sein, durchaus nicht in Abrede gestellt werden. Gerne geben wir am Schlusse dieser Erörterung den immerhin noch bedeutenden Unterschied, der trotz aller Aehnlichkeit in der Oekonomie zwischen einem eigentlichen Drama und den platonischen Dialogen in stofflicher und formeller Beziehung bestehen bleibt, mit den treffenden Worten Thiersch's wieder¹⁾: „Der Unterschied in dem Stoffe liegt deutlich vor: dort (im Drama) ist eine durch Gesinnung oder Zwang herbeigeführte Entfaltung von Begebenheiten und die Fülle äussern Wechsels, hier (im Dialog) ist ein Kampf tief ins Leben eingreifender und einander widerstrebender Ansichten und der Wechsel mehr in Erfolg und Lage der streitenden Personen. Anlangend die Form, so bewegt das reine Drama, zunächst für die Darstellung berechnet, sich allein durch Dialog und Chorgesang zum Ziele, wobei alles zu Verknüpfung und Verständnis des Einzelnen und Ganzen von auswärts Nötige den szenischen Künsten zu leisten obliegt, während der platonische Dialog, für die Lesung bestimmt, eben dieses Beiwerk in Form einer epischen Zugabe in leichter und oft unterbrochener Erzählung zwischen die einzelnen Teile der Darstellung ausbreitet. Ferner ist das Drama, abgesehen von den längern Darlegungen (*δῶσεις*), an eine gewisse Ebenmässigkeit der Wechselreden gewiesen, während der Dialog das eigentliche Gespräch mit zusammenhängenden Erzählungen und ausführlichen Schaustellungen der Rhetorik wechseln lässt. Ueberhaupt ist die Freiheit der Erörterung gegen die abgemessene Gleichmässigkeit der rein dramatischen Anordnung vertauscht, und der Chor, schon im Euripides aus seiner innern Verbindung mit der übrigen Handlung abgelöst, hat hier in den untergeordneten Personen des Gespräches nur ein schwaches Analogon in jenen Bewunderern, Schülern und Zuhörern, welche zu den hervorragenden Personen sich gesellt haben und nicht selten durch Bewegungen, Geräusch und in anderer Weise ihre Freude, ihre Zustimmung zum Vorgetragenen ausdrücken. Oefter ist, wo die Gesellschaft von dem Gespräche ergriffen erscheint, durch die Angabe, dass ein längeres Schweigen erfolgt sei, dass die Hörer bei sich oder im leisen Gespräche den Inhalt erwogen, angedeutet, in ihren Gemütern sei vorgegangen, was im gewöhnlichen Drama der Chor darzustellen Gelegenheit findet.“

„Indes alles dies berührt nicht das Innere, den Kern der Sache. Es galt, wie im tragischen Drama ein bedeutsames Ereignis der heroischen Zeit, so hier in diesem logischen die grossen Probleme philosophischer Forschung, von welchen damals die Gemüther der Menschen bewegt wurden, in voller Lebendigkeit darzustellen. Und wie dort, umgab hier der Künstler seinen Stoff mit jenen Charakteren und Gesinnungen, durch welche das Ganze Leben und Bedeutsamkeit erhält, brachte die Forschung durch das Widerstreben der Charaktere, der Ansichten und der Absichten in Kampf und Handlung, und damit diese sich nach den innern Gesetzen grösserer und idealer Kompositionen als ein Ganzes und zugleich deutlich und überschaulich darstelle, gab er seinen Werken jene Gliederung, durch welche das Drama diesen Anforderungen zu entsprechen gewusst hatte.“

¹⁾ A. a. O. p. 32 f.

II. Urteile über den tragischen Charakter des Phädon insbesondere.

Hat man also in alter und neuer Zeit die platonischen Dialoge mit den eigentlichen dramatischen Kunstschöpfungen im Wesentlichen auf gleiche Linie gestellt, weil sie dem Leser den in ihnen niedergelegten Wahrheitsgehalt nicht als etwas schon Fertiges, nicht als blasse Abstraktion, als schattenhafte Darstellung toter Begriffe bieten, sondern denselben vielmehr in lebendiger Handlung und stimmungsvoller Wechselrede aus dem Geiste der agierenden Personen heraus sich stufenmässig entwickeln lassen und oft als das erst nach langem heissem Redekampfe gewonnene und gesicherte Resultat darstellen, so war es nur folgerichtig und durch die Natur der Sache geboten, die einzelnen Dialoge Platons je nach der die Handlung beherrschenden Stimmung und je nach dem Ausgange derselben in die verschiedenen Arten der dramatischen Darstellung aufzuteilen.

Allerdings ist bei einer solchen Scheidung der Dialoge in tragisch-dramatische, komisch-dramatische und mimisch-dramatische, wie sie z. B. *Ast*¹⁾ vornimmt, grosse Vorsicht geboten, um nicht durch das Bestreben, jeder der einmal bestehenden Arten dramatischer Bethätigung eine gewisse Anzahl Dialoge zuzuweisen, dem Fehler des Subjektivismus und der Willkürlichkeit anheimzufallen. Die Stimmung nämlich, welche die grössern und kunstvollern Dialoge beherrscht, ist eine so mannigfache und wechselnde, Ethos und Pathos, Scherz und Ernst, Ironie und Persiflage gehen oft so unmittelbar in einander über, durchdringen sich oft so innig, dass es schwer hält, die jedesmal herrschende Grundstimmung herauszufinden. Allein so zweifelhaft es bei Dialogen, wie z. B. beim Phädrus und beim Symposion auch immerhin sein mag, welcher Gattung dramatischer Darstellung sie zugewiesen werden sollen, weil in ihnen das epische und lyrische Element und tragische Erhabenheit mit komischer Ironie und Persiflage so innig vermischt ist, so sicher kommt dem Phädon der Charakter der Tragödie zu und zwar nicht bloss wegen der das Ganze beherrschenden tragischen Stimmung, sondern auch wegen des tragischen Ausganges, da das philosophische Drama mit dem physischen Untergang des Haupthelden schliesst.

Dieser tragische Charakter des Phädon ist denn auch, seitdem man angefangen hat die platonischen Dialoge nach dramatischen Prinzipien zu würdigen, stets und allseitig anerkannt worden. Schon *Ast* weist den Phädon der Kategorie der *tragisch-dramatischen* Dialoge zu, da in diesem Gespräche ein durchgängig ernster, tragischer und über die Verhältnisse des irdischen Lebens erhabener Geist herrsche²⁾. Ebenso rühmt *Otfried Müller* die meisterhafte Behandlung des philosophischen Stoffes im Phädon, da sich die Spannung bis zum Schlusse, „ähnlich wie im letzten Akte einer vorzüglichen *Tragödie*“ beständig steigere³⁾; und *Wilhelm Christ* sagt geradezu: „*Die Dramatik des Phädon ist das ergreifendste*, was Platon geschrieben hat, und der Schluss desselben sollte auch von denen gelesen werden, die der philosophischen Spekulation abgeneigt sind und die Beweiskraft der vorgebrachten Unsterblichkeitsbeweise bezweifeln⁴⁾“.

Während *Karl Steinhart* die drei herrlichen Dialoge Phädrus, Phädon und Symposion in inhaltlicher Beziehung zusammenstellt, indem er sie vermittelt der Unsterblichkeitsidee, die in jedem von ihnen von andern Seiten oder in einer andern Beleuchtung dargestellt ist, zu einer trilogischen Einheit verbindet⁵⁾, kombiniert *L. Georgii*⁶⁾ diese drei

¹⁾ A. a. O. p. 44. ²⁾ A. a. O. p. 166. ³⁾ A. a. O. p. 213.

⁴⁾ Geschichte der griechischen Litteratur bis auf die Zeit Justinians. Zweite vermehrte Auflage. München 1890.

⁵⁾ K. Steinhart, Einleitung zum Phädon im 4. Bd. der Müller'schen Uebersetzung p. 390 ff.

⁶⁾ L. Georgii und Fr. Susemihl, Platons ausgewählte Schriften in deutscher Uebersetzung. Stuttgart 1859. Erste Abtheilung p. 237 ff.

Georgii begründet diese Kombination, die allerdings mehr geistreich als wahr ist, mit folgenden Worten: „Wenn die zumal in den drei Gesprächen Phädrus, Symposion und Phädon in die Augen springende Verwandtschaft des platonischen Genius zur Poesie es nahe legt, derselben auch die Masse bestimmter

farbenglühenden Gespräche auch in formeller Beziehung, indem er in diesen Dialogen alle drei Gattungen der Poesie verkörpert sieht, in denen sich nach der Tradition Platons jugendlicher Geist bethätigte, und zwar im Phädrus das lyrische, im Symposion das epische und im Phädon das dramatische, beziehungsweise tragische Element, da uns in diesem Dialoge eine einfache, in sich abgeschlossene Handlung entgegentrete, in welcher der *tragische* Konflikt eines äussern Verhängnisses mit der sittlichen Macht eines reagierenden Charakters zur Entwicklung komme. Dieser Charakter trete der objektiven Festigkeit jenes seiner Vollendung zuschreitenden Schicksals in der ganzen Kraft selbstbewusster sittlicher Stärke zum Kampfe gegenüber, in welchem er zwar nach seiner sinnlichen Existenz diesem Geschehisse unterliege, demselben aber durch seine Reaktion nicht nur eine versöhnende Endentwicklung abgewinne, sondern es geradezu zum Momente der Ueberwältigung seiner zerstörenden Bedeutung wende.

So einstimmig man also auf der einen Seite dem Phädon den Charakter der Tragödie beilegt, ebenso verschieden sind die Meinungen, in welchem Umfange der sehr dehnbare Begriff des Tragischen auf diesen Dialog Anwendung erleide. K. Steinhart z. B. will denselben lediglich auf die *tragische Stimmung* beschränkt wissen, welche die mithandelnden Personen, die Teilnehmer der letzten Unterredungen des Sokrates und Zeugen seines Todes beherrscht, und deren Schilderung wohl in den Herzen eines jeden Lesers eine verwandte Seite anschlagen werde¹⁾.

Allein diese tragische Stimmung steht nicht als etwas von der Handlung Abgelöstes, als etwas Abstraktes da, sondern sie ist durch die Person des Haupthelden, des Protagonisten und seine Situation ganz und gar bedingt und vermittelt. Weil Sokrates unschuldig sterben muss, und weil man sich nun einmal vom Gedanken nicht los machen kann, dass der Tod auch für den unschuldig Leidenden etwas Bitteres sei, deshalb regt sich in der Seele der Anwesenden der Affekt des Mitleids, und weil es nicht sicher ist, ob der Tod, der heute an Sokrates herankommt, bloss die Vernichtung des Leibes oder auch zugleich Untergang der Seele und mithin der ganzen philosophischen Persönlichkeit des Sokrates sei, deshalb sind die Freunde und Schüler des verehrten Mannes vom Affekte der Furcht beherrscht. Allein diese beiden spezifisch tragischen Affekte, welche im Verlaufe der Handlung bald stärker, bald schwächer hervortreten, bleiben nicht unverändert bestehen in den Herzen der Zuhörerschaft, sondern sie werden durch das Benehmen und die Reden des Sokrates gereinigt und geläutert, das Mitleid verwandelt sich durch die

Gattungen der Poesie anzubequemen, so versteht es sich von selbst, dass dieses sich zunächst nur auf die Form derselben bezieht und nur mehr oder weniger approximativ gemeint ist. Warum sollten wir nicht unter dieser Einschränkung im Phädrus, soweit er der poetischen Kunst angehört, vorherrschend das lyrische Element ausgeprägt finden, im Phädrus, der sich unter die Inspiration der Sappho des Anakreon und des Stesichoros stellt, mit seiner Platane, seinem üppigen Rasen, dem plätschernden Ilissos, seinen Statuen und Sagen, seinem blauen Mittagshimmel und den summenden Zikaden: lyrische Momente, deren Zahl der weichliche, goldene, liebe- und redelustige Phädrus nur um Eines vermehrt, in deren Umgebung nun dieser Sokrates selbst wie ein lyrischer Jüngling, „die Fülle seiner Brust“ durch kein reagierendes Objekt gestört, in der Musik der Rede und des Wortes ausströmt, die bis zum Dithyrambos, bis zur pin-darischen Herrlichkeit eines Epinikion auf den dreifachen Ringkampf der Seele, bis zum frommen Gebet sich steigert? Und sind Gastmähler die alten Herde des Epos gewesen, so neigt sich das *Gastmahl* schon um dieser Szenerie willen dieser Gattung zu, deren Stempel es denn auch in allen Zügen an sich trägt: in der Objektivität der rein erzählenden Darstellung, in der zwanglosen, durch nichts angefochtenen Freiheit, womit die Personen des Gespräches mit ihren Reden nach und neben einander sich ausbreiten, in dem behaglichen Ton der gelassenen Heiterkeit, die das Ganze durchdringt, in der massvollen, Uebereilung und Weitschweifigkeit gleich sehr vermeidenden, durch natürliche Ruhepunkte geordneten Fortbewegung der Handlung, in der sorgfältigen Ausmeisselung episodischer Züge (z. B. des divinatorischen Stehens des Sokrates, des Schluckens des Aristophanes, der Zwischenrede mit Agathon über das dramatische Publikum), in der ganz zufälligen Vermittlung der Hauptwendung durch das unvermittelte Auftreten des Alkibiades, dann besonders noch in der epischen Schlusszene, in der alle Bewegung ein befriedigendes Ausklingen findet.“

¹⁾ A. a. O. p. 410.

ungetrübte Heiterkeit des geliebten Lehrers im Angesichte des Todes in Freude, die Furcht schlägt in Zuversicht um (*ἡ ἐλπίς μεγάλη* p. 114 c.), weil die philosophische Untersuchung die Unsterblichkeit der Seele zur Evidenz bewiesen hat. Das ist aber nach Aristoteles der Zweck jeder Tragödie durch Erregung von Furcht und Mitleid die Katharsis, die Reinigung solcher Gemütsbewegungen zu bewirken¹⁾. Es geht darum nicht an, den tragischen Charakter des Phädon lediglich auf die Stimmung zu beschränken, welche die Umgebung des Sokrates beherrscht. Dass aber durch die Handlung die Läuterung der beiden genannten tragischen Affekte stattgefunden habe, geht aus jener Stelle hervor, in welcher Phädon dem Ekekrates die Seelenstimmung schildert, in der er sich selbst, sowie die übrige Zuhörerschaft während des Gespräches und beim Tode des Sokrates befand²⁾.

Wenn ferner Steinhart sich wundert, wie man die ruhige wissenschaftliche Widerlegung von Einwürfen, die dem Sokrates im Phädon von wahrheitsliebenden Jüngern auf seine eigene Aufforderung gemacht werden, mit den Kämpfen, welche die Tragödie schildert vergleichen könne, so ist es erstens nicht wahr, dass die Einwürfe „auf seine eigene Aufforderung“ gemacht werden; Kebes und Simmias bringen eine Menge Einwürfe aus eigener Initiative vor ohne jegliche Aufforderung von Seite des Sokrates, zweitens ist der Phädon eben kein mythisches, sondern ein dialektisches, ein philosophisches Drama, für die Lektüre und nicht für die Aufführung bestimmt, und hat deshalb nicht eine so belebte und bewegte Handlung wie das Bühnendrama. Der substantielle Boden der Handlung ist ganz Gedanke, die Aktionen, in denen sich das Gespräch abwickelt, sind Operationen des Denkens, Zweifel, Beweise, Gegenbeweise, Ideen. Aber darin liegt eben das dramatische Moment des Dialoges, dass der Hintergrund der philosophischen Entwicklung, die sich im Elemente der Allgemeinheit bewegt, stetig und immer die Persönlichkeit des Sokrates ist, die Seele, von der verhandelt wird, ist in erster Linie die Seele des Sokrates, der Tod, gegen welchen, die Unsterblichkeit, für welche gekämpft wird, ist sein Tod, sein Leben, die Einwürfe der beiden Thebaner äussern ihre nächste Wirkung an seiner Persönlichkeit³⁾. Allerdings möchte man, weil sich eben der dramatische Konflikt ganz auf ideellem Gebiete abspielt, leicht geneigt sein, dem Phädon dasjenige abzusprechen, was das Drama eigentlich zum Drama macht, nämlich Handlung. Allein dagegen ist zu bemerken, dass die dramatische Handlung nicht lediglich in dem aufgeht, was auf der Bühne oder hinter derselben wirklich ausgeführt wird, sich nicht in blossen Aeusserlichkeiten bewegt, sondern dass die wahre dramatische Handlung vielmehr im Fortschritt des Dialoges, in der prägnanten Zeichnung der Charaktere, in der Darlegung von Absichten und Beweggründen, in der Entwicklung von Hindernissen, kurz im Kampfe der Geister und Willen besteht, dessen Verlauf und Ergebnis die äussere Handlung entweder ganz entbehrlich macht oder dieselbe doch nicht in hohem Grade beansprucht.

Dass der Phädon reich an dramatischer Handlung in diesem Sinne ist, wird der Aufbau des Dialoges lehren, dessen Darstellung schon so oft vor uns versucht worden ist, ohne jedoch der wundervollen Gliederung des Gespräches in allen seinen dramatischen Momenten gerecht zu werden. Dass *Thiersch* als der erste den Bau des Dialoges nach dramatischen Prinzipien gewürdigt hat, haben wir bereits früher erwähnt; hier erübrigt nur zu zeigen, wie er seine Fünfteilung an den Dialog hinanbringt und die einzelnen Abschnitte desselben in diese einmal angenommene Form austeilt.

Den *πρόλογος* oder ersten Akte lässt er von cap. 1—9 reichen und weist ihm die Aufgabe zu, den Gegenstand der Unterredung zu bezeichnen, der am Schlusse des achten Kapitels in den Satz formuliert werde: *Ἀλλ' ὑμῖν δὲ τοῖς δικασταῖς βούλομαι τὸν λόγον ἀποδοῦναι, ὥς μοι φαίνεται εἰκότως ἀνὴρ τῷ ὄντι ἐν φιλοσοφίᾳ διατρέψας τὸν βίον θαρρεῖν μέλλον ἀποθανεῖσθαι καὶ εὐελπίς εἶναι ἔχει μέγιστα οἴσασθαι ἀγαθὰ, ἐπειδὴν τελευτήσῃ.*⁴⁾ Die *πρότασις* oder

¹⁾ Poet c. 6 p. 1449 b.

²⁾ p. 58 e—59 b.

³⁾ Georgii a. a. O. p. 240.

⁴⁾ p. 64 a.

der zweite Akt reicht nach ihm von cap. 9—35 und hebe sich innerlich dadurch vom Ganzen ab, dass er eine in sich abgeschlossene Lehre vom Leben der Seele sowohl in ihrer Verbindung mit dem Leibe als auch nach ihrer Trennung von demselben enthalte, eine Lehre, die unter den Einwänden des Kebes und Simmias entwickelt werde. Auch äusserlich und in der Form sei der Schluss dieses Teiles angedeutet durch die Stille, welche nach der Rede des Sokrates lange Zeit über die Gesellschaft verbreitet ist, bis ein geheimes Gespräch zwischen den beiden Thebanern dem Sokrates Gelegenheit zu neuen Fragen gebe, mit welchen der dritte Teil eingeleitet werde. Dieser dritte Teil oder die *ἐπίτασις* erstrecke sich von cap. 35—57, habe die Widerlegung der Einwürfe von Simmias und Kebes zum Gegenstand und schliesse mit einer Ermahnung, nicht abzustehen von weiterer Forschung, wenn auch ein Satz sich als glaubhaft und annehmbar darstelle. Die *μετάβασις* oder der vierte Akt begreife cap. 57—65 in sich und lege die praktischen Folgen der im Vorhergehenden entwickelten Lehre von der Unsterblichkeit der Seele auseinander. Der *ἐξοδος* oder der fünfte Akt enthalte die höchst dramatische Erzählung vom Tode des Weisen und reiche von dem Momente, wo Sokrates die Rede über die Unsterblichkeit der Seele schliesse und aufstehe, um vor dem Tode ein Bad zu nehmen, bis zum Schluss cap. 65—67. Thiersch schliesst seine Austeilung des dramatischen Stoffes mit folgenden Worten: „Deutlich aber ist auch hier, dass wir nicht willkürliche Abschnitte gesucht haben, die Fünfteilung zu finden: Sie ergibt sich von selbst durch die drei Teile der Mitte, ebenso wie ihre Analogie mit der Führung der dramatischen Handlung, indem alle Teile derselben, die *εἰσβολή* oder *πρότασις*, die *δέσις* oder *πλοκή* oder *ἐπίτασις*, dann die *μετάβασις* oder *περιπέτεια* sich in der erst einfachen Darstellung der Unsterblichkeit, dann in der Entkräftung der Lehre durch Kebes und Simmias und in der Widerlegung dessen, was sie zu diesem Behufe aufgestellt haben, leicht wahrnehmen lässt¹⁾.

Einen Beweis und eine nähere Begründung für diese sonderbare Gliederung nach den für ihn nun einmal feststehenden Gesichtspunkten hat Thiersch nun freilich nicht gegeben, sonst hätte er sehen müssen, dass sich diese Fünfteilung durchaus nicht „von selbst ergibt“, sondern vielmehr gewaltsam in den Dialog hineininterpretiert ist. Denn wie soll sich die *εἰσβολή* (*πρότασις*), welche nach der Auslegung Thiersch's selbst den Beginn der Handlung bezeichnet²⁾, mithin ungefähr das ist, was wir gegenwärtig das erregende Moment der Handlung nennen, über volle 26 Kapitel, also beinahe über die Hälfte des ganzen Dialoges erstrecken! Und wie ist es mit der Natur der Begriffe *δέσις* und *πλοκή*, welche Thiersch mit dem Terminus des Donatus *ἐπίτασις* identifiziert, vereinbar, sie auf jenen Teil der Handlung anzuwenden, welcher sich vorherrschend mit der Lösung (*λύσις*) der gegen die These des Sokrates vorgebrachten Haupteinwürfe des Simmias und Kebes beschäftigt! Wäre es sachlich nicht viel gerechtfertigter, die *δέσις* und *πλοκή* jenem Hauptteil der sich entwickelnden und verwickelnden Handlung zuzuweisen, welche Thiersch unter die Begriffe *εἰσβολή* und *πρότασις* bringt? Dann geht es ja nicht an, einen Teil des Dialoges, wie der Abschnitt von cap. 35—57 einer ist, der nicht bloss in stofflicher und inhaltlicher, sondern auch in formeller Beziehung von allen Partien des Gespräches bei weitem am meisten Mannigfaltigkeit aufzuweisen hat, in welchem Reflexion und Schilderung, Paränese, Erzählung und dialektische Erörterung abwechseln, unter einen einzigen Gesichtspunkt zu bringen, der, so umfassend er auch immerhin sein mag, dennoch nicht geeignet erscheint, all die dramatischen Feinheiten, die gerade in diesem Teile der Mitte zum Ausdruck kommen, wiederzugeben; wir meinen den Gesichtspunkt der *δέσις* oder *πλοκή* oder *ἐπίτασις*. Wie endlich der verhältnismässig sehr kurze letzte Teil der Mitte, der im wesentlichen durch den eschatologischen Mythos ausgefüllt ist, die *μετάβασις* und *περιπέτεια* umfassen soll, ist uns ganz unklar, da nach der Definition des Aristoteles, auf welchen sich

¹⁾ A. a. O. p. 48.

²⁾ A. a. O. p. 12.

Thiersch ausdrücklich beruft, die *μετάβασις* jener Punkt der Tragödie ist, nach welchem die Bindung oder Verflechtung in die Lösung eintritt.¹⁾ Dieser Teil bringt ja keinen Umschlag (*περιπέτεια*) der Handlung, sondern legt, wie Thiersch wiederum selbst sagt, „die praktischen Folgen“ der im Vorhergehenden entwickelten Unsterblichkeitslehre dar, ist also vorherrschend paränetischer und ethischer Natur. Dass ein solches Einteilungsprinzip eher dazu angethan ist, das Verständnis des Dialoges zu verdunkeln und zu erschweren als zu klären, liegt auf der Hand.

Viel sachgemässer hat *H. Schmidt* in seinem Aufsatz über die künstlerische Form des Phädon²⁾ den dramatischen Stoff ausgeteilt, obwohl uns in seiner Austeilung auch das Prinzip der Fünfteilung nur unter andern Namen als bei Thiersch entgegentritt. Schmidt baut seine Gliederung des Dialoges auf dem aristotelischen Grundsatz auf, dass sich der dramatische Verlauf des Kampfes in jeder Tragödie in drei Momenten oder Akten abschliesse, von denen der eine *die Entstehung des Kampfes*, der zweite den Kampf und die durch ihn herbeigeführten Verwicklungen *selbst*, der dritte die *Lösung* desselben enthält. Den Eröffnungsakt lässt er bis cap. 14 reichen und weist ihm die Aufgabe zu, die Exposition der Idee zu geben. Von da beginnt nach ihm der *Kampf*, in welchem sich die in den vorhergegangenen Kapiteln exponierte Idee als wahr bewähren soll, und der sich als zweiter Akt, von cap. 14—57 erstreckt. Diesen Kampf lässt er sich durch drei Stadien hindurchziehen, „die den drei Akten entsprechen, in welchen sich bei modernen Dramen der Konflikt der Handlung auseinanderzulegen pflegt“. Während im ersten Stadium des Kampfes (cap. 14—35) im allgemeinen Beweise für die Unsterblichkeit der Seele beigebracht werden, wird in den beiden folgenden Stadien von Kebes und Simmias die Beweiskraft des Vorgebrachten in Abrede gestellt, von Sokrates aber teils verteidigt, teils mit einem neuen entscheidenden Argumente unterstützt. So erstreckt sich also das zweite Stadium des Kampfes von cap. 35—44, während das dritte und letzte Stadium cap. 44—57 in sich schliesst. Durch Widerlegung der Schwierigkeiten der beiden Thebaner ist der Kampf der widerstrebenden Ansichten geschlichtet, und mit cap. 57 beginnt der Schlussakt des philosophischen Dramas.

So natürlich und ungezwungen nun auch diese Gliederung im Gegensatz zu der von Thiersch erscheinen mag, so können wir uns mit derselben doch nicht in allen Punkten einverstanden erklären. Schmidt, welcher die philosophische Idee des Dialoges von der dramatisch durchgeführten künstlerischen trennt³⁾, fasst die letztere in folgenden Satz zusammen: „Der Weise stirbt gern, weil er durch den Tod das wahre Leben zu gewinnen hofft; oder: Die in der Hoffnung auf Gewinnung des wahren Lebens begründete Todesfreudigkeit des Weisen.“⁴⁾ Zu dieser Idee soll nun cap. 1—14 als Eröffnungsakt die Exposition geben. Allein keinem aufmerksamen Leser des Dialoges kann es entgehen, dass die Exposition dieser von Schmidt namhaft gemachten Idee schon am Ende des achten Kapitels abschliesst, was Platon seinen Sokrates auch äusserlich klar andeuten lässt mit den Worten: *Ἄλλ' ὑμῖν δὲ τοῖς δικάστοις βούλομαι ἤδη τὸν λόγον ἀποδοῦναι, ὥς ε. τ. λ.*⁵⁾ Der Abschnitt von cap. 8—14 bringt dann schon den ersten Beweis für die Todesfreudigkeit des Sokrates, indem er die Lebensaufgabe des wahren Philosophen auseinanderlegt, die nichts anderes ist als eine *μελέτη θανάτου*⁶⁾, eine Uebung im Sterben. Ebenso wenig geht es an, den ethisch-eschatologischen Mythos, der sich von cap. 57—63 erstreckt, zum „Schlussakt“ zu ziehen, da derselbe einerseits wie alle paränetischen Erörterungen des Gespräches mit der theoretischen Beweisführung aufs innigste zusammenhängt und infolge dessen von ihr nicht losgetrennt werden darf, andererseits der Exodos als rein historische

¹⁾ Poet. cap. 18. p. 1455 b. vgl. Thiersch a. a. O. p. 7.

²⁾ Beiträge zur Erklärung platonischer Dialoge. Gesammelte kleine Schriften von Dr. Hermann Schmidt. Wittenberg 1874. p. 38—45. Zuerst erschienen in Mützells Zeitschrift. 1852. p. 522.

³⁾ Vgl. I. Teil p. 10.

⁴⁾ A. a. O. p. 39.

⁵⁾ p. 63 e.

⁶⁾ p. 67 d. und 81 a.

Partie vom Hauptkörper des Gespräches sich auch äusserlich deutlich abhebt. Schmidt hat sich also gegen jenes Kriterium verfehlt, an das man sich, wie wir oben gezeigt, bei der dramatischen Analyse platonischer Dialoge streng halten muss, um nicht etwas Fremdartiges in dieselben hineinzutragen und das *H. Bonitz* in folgende Worte zusammenfasst: „Es handelt sich nicht um eine Gliederung, durch welche wir uns nach irgend einem subjektiven Belieben die Gedanken Platons zurechtlegen und uns in denselben orientieren, sondern um diejenige Gliederung, welche Platon selbst mit hinlänglicher Deutlichkeit bezeichnet haben muss, wenn er es uns soll möglich gemacht haben, uns in seinen Gedanken-gang zu finden und den Zweck des Ganzen daraus in seinem Sinne zu konstruieren. Das Ende eines Abschnittes muss als Abschluss einer Gedankenreihe, der Anfang als das Anheben einer neuen Gedankenreihe deutlich bezeichnet sein.“¹⁾ Schliesslich sei noch bemerkt, dass die Gliederung des Hauptkörpers des Gespräches mit ihren drei „Stadien“ doch zu allgemein und unbestimmt ist, um von der feinen dramatischen Komposition gerade dieses Teiles eine adäquate Vorstellung zu erwecken. Wo ist z. B. die „Lösung“, welche Schmidt mit Aristoteles als drittes Moment des Dramas aufgestellt hat? Oder soll vielleicht der „Schlussakt“ die Lösung sein und somit *λύσις* und *ἐξοδος* zusammenfallen?

Noch allgemeiner gehalten ist die Einteilung, die *K. Steinhart* in seiner berühmten Einleitung zum Phädon gibt, wenn er sagt: „Die drei Hauptteile, aus denen nach der Bemerkung des Aristoteles jede Tragödie besteht, der spannende und die Handlung vorbereitende Prolog, die sich fortspinnenden, bald beschleunigenden, bald verzögernden, bald unlösbar verwickelten Epeisodien, der versöhnende abschliessende Ausgang treten auch hier scharf auseinander.“²⁾

Es ist nichts wesentlich Neues, sondern nur eine weitere Ausarbeitung der in diesen Worten Steinharts enthaltenen Skizzierung des Dialoges, wenn *L. Georgii* den Phädon der Konstruktion des Dramas gemäss“ in folgende „drei Hauptgruppen“ zerfallen lässt: „Die erste, dem sogenannten Prolog entsprechend, umfasst die einzelnen Fakta und Reden, durch welche sich das Problem zur Frage über den Glauben an Unsterblichkeit schürzt, und unter denen die ganz seine persönliche Stellung an die Spitze setzende Verteidigungsrede des Sokrates die bedeutendste ist (cap. 14). Dann folgt der Hauptkörper des Gespräches, den Epeisodien vergleichbar; dieser enthält die verschiedenen Beweise mit den Gegenreden des Simmias und Kebes, stufenmässig geordnet und in der Schilderung der dem letzten Beweise vorhergehenden Szene zu wirklich tragischer Spannung fortgeführt, deren Lösung Sokrates durch Entwicklung der Theorie von der Seele als der Trägerin der Idee des Lebens vollbringt; worauf der von dem Lichte der Unsterblichkeit schon umflossene Held in der Exodos, der Schlusszene sein Geschick vollendet.“³⁾ Wohl aber ist es etwas wesentlich Neues, wenn Georgii für das lyrische Element, das im Drama der Alten mit den erzählenden Partien abwechselt, auch im Phädon geeignete Abschnitte finden will und diese in der dreifachen Reihe ethisch-religiöser Betrachtungen erblickt, von welchen die streng philosophischen Erörterungen durchflochten seien. „Wollte man in diesen ethisch-religiösen Betrachtungen“, das sind seine Worte, „in denen die dialektische Sprache übergeht in den in seiner Unmittelbarkeit energischen und gehobenen Ton des praktischen Glaubens und religiösen Gefühls, die chorischen Elemente suchen, so böte sich die erste dieser Betrachtungen, womit Sokrates die ganze Erörterung beginnt und von der orphischen Anschauung aus, dass der Leib ein Gefängnis der Seele sei, die Formulierung des Problems vermittelt, als Parodos dar, während die zweite, welche nach dem Beweise, dass die Seele als einfaches, mit dem Göttlichen verwandtes Wesen unzerstörbar sei, eintritt, das Schicksal der reinen und unreinen Seele zeichnend, ein würdiges Stasimon bildete, die Schlussrede aber von der vergeltenden Weltordnung und den künftigen Zuständen ganz diesem Charakter entspräche.“⁴⁾

¹⁾ A. a. O. p. 37.

²⁾ A. a. O. p. 44.

³⁾ A. a. O. p. 240.

⁴⁾ A. a. O. p. 241.

Stellen wir das nackte dramatische Schema des Dialoges heraus, wie es diesen Ausführungen Georgii's zu Grunde liegt, so bekommen wir folgende Reihe: Prologus resp. Parodos cap. 1—14; I. Epeisodion c. 14—29; I. Stasimon c. 29—35; II. Epeisodion c. 35—57; II. Stasimon c. 57—64; Exodos c. 64—67. Betrachtet man dies Schema näher, so kann man aus demselben das sichtliche Streben herauslesen, alle Teile der antiken Tragödie auch aus dem Phädon herauszubekommen, ohne sich gerade viel zu bekümmern, ob und inwiefern die einzelnen Partien wirklich formell und inhaltlich auch dasjenige in sich begreifen, was wir hinter den im mythischen Drama feststehenden Kunstaussdrücken suchen. Denn abgesehen davon, dass in der Tragödie Prolog und Parodos nie zusammenfallen, sondern letzterer vom erstern immer scharf abgegrenzt ist, geht es überhaupt nicht an, die doktrinaire Erörterung von c. 6—14, welche mehr beweisender als ethischer Natur ist, als lyrische Partie zu betrachten. Ebenso wenig zutreffend ist es, den rein didaktischen Abschnitt, der dem metaphysischen, und den eschatologischen Mythos, der dem dialektischen Beweis folgt, als chorische Elemente oder gar als Stasima zu betrachten. Von einem eigentlichen Chor als Analogon der mythischen Tragödie kann überhaupt in keinem der platonischen Dialoge gesprochen werden mit Ausnahme des Protagoras, wo Platon selbst die Umgebung des Sophisten gleichen Namens wiederholt als *χορός* bezeichnet¹⁾. Ferner ist der Chor in der eigentlichen Tragödie der idealisierte Zuschauer, d. h. er gibt diejenigen Gedanken und Empfindungen wieder, welche nach der Intention des Dichters im Geiste und im Herzen der Zuschauer durch die Handlung hervorgerufen werden sollen. Wollte man also in den ethischen Partien des Phädon ein Analogon zu den Chorliedern der Tragödie finden, so müssten sie nicht bloss von einer andern Person als vom Protagonisten vorgetragen werden, sondern sie müssten auch den Reflex der jedesmaligen unmittelbar vorausgehenden Handlung darstellen oder auf die folgende Handlung vorbereiten. Da nun aber weder das eine noch das andere der Fall ist, da sowohl in den die Handlung bewegenden dialektischen Erörterungen als auch in den die Handlung mehr retardierenden ethischen Reflexionen die nämliche Person spricht, da ferner die betreffenden Partien, weit entfernt, die subjektive Stimmung wiederzugeben, welche die Handlung in den anwesenden Personen oder im Leser hervorruft, vielmehr die praktischen Konsequenzen aus dem durch die philosophische Beweisführung gewonnenen Resultate hauptsächlich unter analogischen Gesichtspunkten auseinanderlegen, so muss die Bezeichnung lyrisch-chorisches Element für diesen Abschnitt als ganz ungerechtfertigt zurückgewiesen werden.

Mit viel mehr Recht könnte man jene beiden Stellen des Dialoges, in denen die einleitende Unterredung mitten in der Erzählung hervorbricht, nämlich bei der Schilderung der ängstlichen Stimmung, welche die Einwürfe des Simmias und Kebes in den Zuhörern verursachen (cap. 38), ferner bei der Darstellung der beruhigteren Stimmung, die in den Zuhörern eintritt, sobald der Einwurf des Simmias vollständig widerlegt und die Grundlage zur Widerlegung des Einwandes von Kebes geschaffen ist (c. 49), als chorische Elemente betrachten, weil eben in diesen beiden Stellen der Eindruck wiedergegeben ist, welchen die Handlung nach der Intention Platons in den Zuhörern, beziehungsweise in den Lesern erwecken soll. Darum bemerkt Steinhart in Bezug auf diese zwei Passus des Dialoges ganz richtig: „Indem Echekrates den Wechsel dieser beiden Gemütszustände mit den Zuhörern teilt, ist er gleichsam ein Vorbild aller Leser des Dialoges, bei denen mehr oder weniger ein ähnlicher Wechsel der Gefühle eintreten wird.“²⁾

Wenn ferner Georgii behauptet, unter den Reden des Prologes, durch welche sich das Problem zur Frage über den Glauben an Unsterblichkeit schürzt, sei „die ganz seine persönliche Stellung an die Spitze setzende Verteidigungsrede des Sokrates die bedeutendste“, so ist dagegen zu bemerken, dass die „Verteidigungsrede“ des Sokrates mit cap. 13 durch-

¹⁾ p. 315 b.

²⁾ A. a. O. p. 412.

aus nicht abgeschlossen ist, sondern dass gerade die Beweise für die Unsterblichkeit der Seele nicht bloss ein integrierender, sondern sogar ein wesentlicher Teil dieser Verteidigungsrede sind, und dass diese Verteidigungsrede erst mit cap. 63 ihren endgiltigen Abschluss findet, wo mit den Worten: Ἀλλὰ τούτων δὴ ἔνεχα θαρρεῖν χρή περὶ τῆς αὐτοῦ ψυχῆς ἄνδρα, ὅστις ἐν τῷ βίῳ κ. τ. λ.¹⁾ deutlich auf den Beginn der Verteidigungsrede oder vielmehr auf die πρόθεσις derselben zurückgewiesen wird, die der platonische Sokrates am Schlusse des achten Kapitels aufstellt²⁾.

Den Aufsatz von *Adam Komma* über die künstlerische Form des Phädon³⁾ können wir füglich übergehen, da er nichts wesentlich Neues beibringt, sondern sich so zu sagen ganz an den Ausführungen von Steinhart und Georgii anlehnt. Wir bemerken nur, dass uns seine Einteilung: „A. Innere Vorzüge. B. Aeussere Vorzüge“ nicht wissenschaftlich zu sein scheint, da z. B. die Charakteristik der agierenden Personen, die er unter den letzteren Gesichtspunkt bringt, durchaus nicht etwas Aeusseres ist, weder im eigentlichen Drama noch im platonischen Dialog, sondern nach der Definition des Diogenes Laertius⁴⁾ so innig mit dem Wesen des Dialoges verknüpft ist, dass derselbe ohne diese Charakteristik der redenden Personen gar nicht gedacht werden kann. Ferner ist der Aufbau der Handlung, den er gibt und den er unter den Gesichtspunkt der innern Vorzüge einreicht, mehr eine übersichtliche Inhaltsangabe des Dialoges ohne eigentliche tiefere Begründung der einzelnen Abschnitte und Momente, wie wir sie von einer dramatischen Analyse eines literarischen Kunstwerkes erwarten.

Ebenso übergehen wir die verschiedenen Gliederungen, wie sie in den Einleitungen zu den zahlreichen Ausgaben des Phädon erschienen sind, teils weil sie von den soeben namhaft gemachten dramatischen Analysen entweder gar nicht oder nur in ganz unwesentlichen Punkten abweichen, teils weil ja der positive Teil unserer Arbeit eine indirekte Kritik derselben bilden wird. Nur einen Irrtum möchten wir am Schlusse dieser kritischen Erörterung noch richtig stellen, weil er prinzipieller Natur ist und im Grunde auf der Ansicht jener beruht, welche das Persönliche und Faktische im Dialog gegen eine Abstraktion auf die Seite schieben. In seiner Ausgabe des Phädon hat *Dr. Stender*⁵⁾ in den Tabellen zur zusammenfassenden Wiederholung auch einige leitende Bemerkungen, die sich auf den Kunstcharakter des Gespräches beziehen. Unter andern begegnen wir da auch der Frage: „Inwiefern kann die Hoffnung des Philosophen auf vollständige Erkenntnis alles Seienden und Seligkeit des Verkehrs mit göttlichen Wesen im Jenseits der Held der dramatischen Handlung heissen?“ Auf diese Frage müssen wir antworten, dass die Hoffnung als abstrakter Begriff niemals der Held einer dramatischen Handlung sein kann, sondern dass sie notwendigerweise eines Subjektes, einer Person bedarf, in welcher und durch welche sie sich bethätigen kann. Und wenn man uns sagt, dieser Träger der Hoffnung sei eben der Philosoph, so antworten wir weiter: Der Philosoph als Artbegriff muss durch ein Individuum, eine ganz bestimmte Person, verkörpert sein, um dramatische Handlung erzeugen, um der Held eines Dramas sein zu können. Denn damit eine Idee wahrhaft dramatisches Leben erzeugen könne, muss sie ganz aus der Gesinnung und Empfindung einer redenden Person herausgeboren werden. Im Phädon nun ist diese redende Person Sokrates, denn jener Philosoph, der gerne stirbt, ist er selbst, der den Gedanken ausspricht. „Ihn hören wir seine Freude darüber äussern, dass die Zeit zum Sterben für

¹⁾ p. 114 d. ²⁾ p. 63 e.

³⁾ Erörterung der künstlerischen Form des platonischen Dialoges Phädon und Prüfung der Giltigkeit der ebendasselbst entwickelten Beweise für die Unsterblichkeit der Seele. Budweis 1880.

⁴⁾ III. 48: ἔστι δὲ διάλογος λόγος ἐξ ἐρωτήσεως καὶ ἀποκρίσεως συγχεόμενος περὶ τινος τῶν φιλοσοφουμένων καὶ πολιτικῶν μετὰ τῆς προεπούσης ἡθοποιίας τῶν παραλαμβανομένων προσώπων καὶ τῆς κατὰ τὴν λέξιν κατασκευῆς.

⁵⁾ Klassikerausgaben der griechischen Philosophie. II. Platons Phädon. Halle a/S. 1897.

ihn gekommen ist, ihn diese Freude mit philosophischer Ruhe und tief innerlicher Bewegung dadurch begründen, dass er hinter dem Tode das Morgenrot eines neuen schönern Lebens zu sehen erklärt.¹⁾ Der Held unseres philosophischen Dramas ist also nicht eine abstrakte Idee, auch nicht ein Artbegriff, sondern der auf seinem Todesgange begriffene Sokrates, der durch Wort und That Zeugnis ablegt für der Seelen Unsterblichkeit und dadurch seine Todesfreudigkeit philosophisch und faktisch begründet.

B. Positiver Teil.

I. Aufbau der Handlung (*ἡ τῶν πραγμάτων σύστασις*).

Redende und agierende Personen (πρόσωπα):

Phädon aus Elis, Lieblingsschüler des Sokrates, später Gründer der elischen Schule.

Apollodoros aus Phaleron, Schüler des Sokrates.

Sokrates.

Kebes und Simmias aus Theben, beide Schüler des Pythagoreers Philolaos.

Kriton, der treueste Freund des Sokrates, zugleich sein Alters- und Gaugenosse.

Xanthippe, die Gattin des Sokrates mit einem Knäblein.

Der Gerichtsdiener (*ὁ τῶν ἐνδεξα ὑπηρέτης*).

Der Nachrichten (*ὁ μέλλον δώσειν τὸ φάρμακον*).

Stumme Personen (χωρὰ πρόσωπα):

Kritobulos, der Sohn des Kriton.

Hermogenes, der arme Bruder des reichen Kallias, Sohn des Hipponikos.

Epigenes aus Kephisia, Sohn des Antiphon.

Aeschines aus Sphettos, Sohn des Lysanias.

Antisthenes aus Athen, Gründer der kynischen Schule.

Ktesippos aus Päania, Vetter des Menexenos.

Menexenos aus Päania, Vetter des Ktesippos.

Phädonides aus Theben, Schüler des Sokrates.

Euklides aus Megara, Gründer der megarischen Schule.

Terpsion aus Megara, Schüler des Sokrates.

Zeit der Handlung: Das Jahr 399 v. Chr. Geb.

Schauplatz der Handlung: Das Staatsgefängnis zu Athen.

Dauer der Handlung: Ein Tag.

Aus diesem Personenkataloge, in den *Echekrates* und seine Freunde als blosse Zuhörer des *erzählten* Gespräches natürlich nicht eingereiht werden dürfen, kann man ersehen, dass die dramatische Szene hinlänglich reich belebt ist, obwohl mehr als die Hälfte der Teilnehmer gar nicht spricht und einzelne Personen nur vorübergehend in die Handlung oder Disputation eingreifen.

Selbst der Titel des philosophischen Dramas ist ganz nach Analogie der antiken Tragödie von einer an der Handlung beteiligten Person hergenommen. Wenn jedoch die Tragiker in der Regel ihre Stücke nach dem Protagonisten benennen, so konnte Platon in seinen Dialogen dieser Regel deshalb nicht treu bleiben, weil in allen seinen Gesprächen, die auf den Charakter eines Dramas Anspruch erheben können, Sokrates der Hauptheld und Mittelpunkt der ganzen Handlung ist, und Platon infolge dessen alle seine Werke mit dem gleichen Namen hätte bezeichnen müssen. Deshalb benennt der Dichterphilosoph

¹⁾ Schmidt a. a. O. p. 39.

seine Dialoge stets nach einer mehr oder weniger an der Handlung beteiligten und interessierten Person und zwar in unserm Falle nach Phädon, einem Augen- und Ohrenzeugen von allem, was Sokrates an seinem letzten Lebenstage im Kreise seiner Schüler und Freunde gethan und geredet hat. Wollte man für diese Dramenbenennung ein Analogon auch aus der mythischen Tragödie heranziehen, so böten sich die Choëphoren und Eumeniden des Aischylos und die Trachinierinnen des Sophokles als passende Vorlagen dar, weil in diesen Stücken der Titel nicht von den Protagonisten Orestes und Dejanira, sondern von dem jedesmaligen Chore hergenommen ist, der sich naturgemäss nur in ganz unbedeutendem Masse an der Handlung beteiligt. Wie die Titel dieser Dichtungen der Phantasie des Lesers auch nicht den geringsten Anhaltspunkt für den Charakter ihrer Fabel geben, so will auch Platon dadurch, dass er jenen Dialog, der uns Sokrates an seinem letzten Lebenstag über die Unsterblichkeit der Seele disputierend vorführt, mit dem Titel Phädon benannt hat, durchaus nicht den Inhalt oder auch nur die Art der Behandlung des Stoffes veranschaulichen, sondern er wählte aus der Zuhörerschaft nur deshalb den Phädon als Berichterstatter aus, weil die rezeptive Natur dieses jüngsten Schülers des Sokrates zur getreuen Nacherzählung der letzten Reden seines sterbenden Meisters ganz besonders geeignet schien.

Der Phädon gehört nämlich zur Zahl der sogenannten indirekten oder wiedererzählten Gespräche, eine Form der Darstellung, welche Platon mit Vorliebe anwendet, wenn er Sokrates und seine Mitunterredner nicht bloss redend, sondern auch handelnd vorführen will. Dann mögen Platon wohl auch ästhetische Gründe bewogen haben, seinem Gespräche die Form der Erzählung zu geben. „Durch die Unterredung des Phädon mit Echekrates wird nämlich dem Dialoge eine dramatische Einrahmung geschaffen, wie Platon sie liebt, und die hier um so wirksamer ist, da sie die Erzählung nicht bloss einleitet, sondern ihre Hauptmomente gleichsam wie ein über der Handlung stehender Chor begleitet. Sodann wird diese Haupthandlung selbst wieder, wie im Parmenides und Gastmahl, in jene perspektivische Ferne gerückt, die dem Anblick eines Schauspiels gleicht und für den Zuschauer einen so hohen Reiz enthält.“¹⁾

Auch scheint Platon nicht ohne Absicht den Schauplatz der Erzählung der letzten Reden des Sokrates in die kleine aber an Bildung reiche peloponnesische Stadt Phlius verlegt und den Pythagoreer Echekrates und seinen Freundeskreis als lebhaft interessierte Zuhörer des phädonischen Berichtes gewählt zu haben. Denn abgesehen davon, dass Platon wiederholt im Dialoge von pythagoreischen Philosophemen beweisend und erläuternd ausgeht, ist der Kernpunkt des ganzen Gespräches die Lehre von der Unsterblichkeit der Seele, ein Glaubenssatz, den Pythagoras als der Erste philosophisch zu begründen versuchte. Da nun Phlius nicht bloss der Stammort der Vorfahren des Pythagoras war, die später nach Samos auswanderten, sondern da sich nach der Ueberlieferung auch Pythagoras selbst eine Zeit lang in dieser Stadt aufhielt und seine Lehre verbreitete²⁾, so wurde dieser sonst unbedeutende Ort für die spätere Zeit der Sammelplatz der Schüler des samischen Weisen. Diogenes von Laerte³⁾ zählt namentlich vier Schüler des Pythagoras auf, die sich in dieser Stadt zusammengefunden haben sollen, unter denen er auch einen Echekrates nennt, ohne Zweifel der Gleiche, den Platon bei Gelegenheit eines Aufenthaltes in Grossgriechenland in Lokri kennen lernte⁴⁾ und dem er in seinem Phädon die Rolle des Mit-

¹⁾ Steinhart in der Einleitung zum Phädon p. 395. Schön bemerkt hierüber auch van Heusde: „Nec solum perfecta dici hujus dialogi forma potest, sed lubens adeo auctor scribendi difficultatem auxisse videtur, ut dialogum dialogo includeret. Primum enim Phaëdonem cum Echecrate Phliunte confabulantem fecit, tum in hos sermones sic inclusit Socratis in carcere cum amicis sermones, ut perpetuus sit ad finem usque Phaëdonis et Echecratis sermo“ (cf. Init. vol. III. p. 192).

²⁾ Paus. Corinth. c. 13, Cic. Tusc. V. 3, vgl. mit Diog. L. Proem. c. 8 und Pyth. c. 6. zitiert bei H. Schmidt a. a. O. p. 8.

³⁾ VIII. 46.

⁴⁾ Cic. Fin. V. 29.

unterredners zugeteilt hat. „So stellt die Verbindung des reinen Sokratikers Phädon mit dem Pythagoreer Echekrates, die beide Platons Freunde waren, gleichsam symbolisch die Verschmelzung des sokratisch-platonischen Geistes mit dem pythagoreischen dar, von welcher der ganze Dialog durchdrungen ist. Dadurch aber, dass Echekrates anfänglich von der Meinung, die Seele sei die Harmonie des Körpers, sich wunderbar ergriffen fühlt und dann doch die Ideenlehre annimmt, mit welcher jene Ansicht nicht vereinbar ist, wird die Notwendigkeit einer Berichtigung des pythagoreischen Systems durch eben diese Lehre angedeutet.¹⁾

Obwohl das Gesetz der Einheit des Ortes und der Zeit in den uns erhaltenen antiken Tragödien durchaus nicht immer streng gehandhabt wird, und auch Aristoteles diese Forderung für das Drama nicht so unerlässlich zu halten scheint, wie ihm häufig zugemutet wird, so ist Platon in seinem Phädon doch auch dieser dramatischen Regel gerecht geworden. Denn während der ganzen Handlung bildet den szenischen Hintergrund der Kerker, den Sokrates nur für kurze Zeit verlässt, um in einem Nebengemache ein Bad zu nehmen, während seine Schüler und Freunde zurückbleiben, ähnlich wie der Protagonist im Drama zeitweilig von der Bühne abtritt, während der Chor auf derselben oder in der Orchestra zurückbleibt. Ebenso wenig wie räumlich, ist die Handlung zeitlich auseinandergerissen, sondern füllt wie in den meisten Tragödien die Länge eines Tages aus, beginnt mit dem Morgen und endet als die Sonne hinter den Bergen verschwindet.

Doch alle diese Merkmale: Titel, Personen, Einheit der Szene und Einheit der Zeit sind nur äussere Bedingungen, die zwar unmittelbar an das Drama erinnern; Voraussetzungen, auf denen sich das antike und teilweise auch das moderne Drama aufbaut; allein den eigentlich dramatischen Charakter eines litterarischen Kunstwerkes bedingt die Handlung, welche von den Personen auf dem jedesmaligen szenischen Hintergrund ins Leben gerufen wird. Ob diese Handlung nun in unserm Gespräche in allen ihren Momenten nach dramatischen Gesetzen sich abwickelt, und ob wir infolge dessen wirklich aus innern Gründen berechtigt sind, den Phädon ein philosophisches Drama, oder besser, eine philosophische Tragödie zu nennen, wird die innere Gliederung oder Oekonomie des Dialoges zeigen müssen, die wir im Folgenden herausstellen wollen. Wir bemerken ausdrücklich, dass wir ganz voraussetzungslos, ohne uns irgend ein bestimmtes dramatisches Schema im Geiste zurechtgelegt zu haben, an diese heikle Arbeit herantreten, um nicht wie unsere Vorgänger gezwungen zu sein, unnatürliche Abschnitte und Einschnitte zu machen, oder dramatische Momente oder Partien aus dem Dialoge heraus zu interpretieren, die in demselben gar nicht enthalten sind. Wir bauen unsere Einteilung auf dem realen Boden des Dialoges auf und halten uns ganz objektiv an die Fingerzeige und Winke, die Platon selbst bei der Komposition des Dialoges für dessen Gliederung gegeben hat.

1. Prolog, cap. 1—3 (p. 60 b).

Wie der Prolog der mythischen Tragödie, wenigstens bei Sophokles, ein integrierender, organischer Teil des Ganzen ist, weil er die Voraussetzungen und Vorbedingungen der Handlung mitteilt, gewissermassen die Grundlinien derselben gibt und dasjenige leistet, was im modernen Drama die Expositions- oder Eröffnungsszene bietet, so steht auch die Einleitung im Phädon nicht losgelöst vom eigentlichen Körper des Gespräches da, sondern sie ist als ein durchaus notwendiger und wesentlicher Teil der Handlung dramatisch belebt und gliedert.

Der erste Teil des Prologes erzählt uns von der Zusammenkunft des Phädon mit Echekrates in Phlius und gibt die Motivierung der Erzählung von den letzten Lebensschicksalen des Sokrates. Echekrates ist nämlich ausserordentlich neugierig, zu erfahren,

¹⁾ Steinhart a. a. O. p. 397.

was denn Sokrates vor seinem Tode gesprochen und wie er den Tod selbst hingenommen habe und leiht dieser seiner Neugierde kurz nach einander in drei Fragen, die nur in verschiedener Form gestellt sind, aber das nämliche besagen, Ausdruck.¹⁾ Diese dreimal wiederholte Frage nach dem, was Sokrates vor seinem Hinscheiden *geredet* und *gethan* (τὰ λεχθέντα καὶ πραχθέντα) ist bedeutungsvoll, weil dadurch schon an der Schwelle des Dialoges der dramatische Charakter desselben zum voraus angekündigt wird, denn jedes Drama vollzieht sich ja durch Reden und Handlungen.

Ferner will Echekrates von Phädon den Grund erfahren, warum Sokrates nicht unmittelbar nach der Verurteilung den Schierlingsbecher habe nehmen müssen, sondern warum seine Hinrichtung sich so lange verzögert habe. Die ausführliche Erzählung über das Apollonfest als Grund dieser auffallenden Verzögerung ist wieder nicht ohne Bedeutung für das Ganze. Denn die dreissigtägige Frist zwischen der Verurteilung und Hinrichtung gibt dem Sokrates, der sein ganzes bisheriges Leben ausschliesslich der Königin aller Musenkünste, der Philosophie, gewidmet hatte, Gelegenheit, sich nun auch in der Poesie, als der gewöhnlichen Musik, zu bethätigen. Und weil er diese Gnadenfrist seinem Schutzgotte Apollon zu verdanken hatte, dessen Festfeier jede Hinrichtung verbot, deshalb dichtete er im Gefängnisse einen Dankeshymnus zu Ehren dieses Gottes, um so vor seinem Hingang auch durch Bethätigung in der Poesie als einer dem Apollon geweihten Kunst jeder heiligen Pflicht zu genügen.²⁾ Zudem weist die einlässliche Erzählung der Apollonfeier im Prolog auf jene herrliche poetische Stelle hin, in welcher sich Sokrates mit einem apollinischen Singschwan vergleicht, der als ein dem Gotte der Weissagung heiliger Vogel Prophetengabe besitzt und im Bewusstsein der Güter, die seiner im Hades warten, das Lied der Unsterblichkeit singend aus dem Leben scheidet.³⁾

Wie wir ferner in den klassischen Dramen alter und neuer Zeit in der Eröffnungsszene die eigentümliche Stimmung des Stückes, den Grundakkord wie in kurzer Ouvertüre angedeutet finden, so wird auch in unserm Dialog in jener kurzen vielbewunderten Stelle, in welcher Phädon die Gemütsstimmung schildert, die ihn und die übrigen anwesenden Freunde und Schüler des Sokrates während der Disputation und beim Hinscheiden des geliebten Lehrers beherrschte, der Grundton des ganzen Stückes trefflich angeschlagen, denn jene seltsame, unbeschreibliche Mischung von Freude und Schmerz, jener Wechsel zwischen Lachen und Weinen, jene tiefe bis zum Tode betrübte Trauer auf der einen und doch wieder siegesfrohe Erhebung auf der andern Seite, wie sie besagte schöne Schilderung vorführt, ist der überall anklingende und durchklingende Grundakkord des ganzen Gespräches. Sodann enthält diese Schilderung zugleich eine treffliche Definition des geheimnisvollen Wesens des Tragischen, so dass also im Prolog nicht bloss der dramatische, sondern auch der spezifisch tragische Charakter des Gespräches ganz ungezwungen angedeutet ist.

Nachdem Platon die zahlreichen Personen aufgezählt, die sich entweder direkt oder indirekt am philosophischen Drama beteiligen⁴⁾, entweder als redende und handelnde Per-

¹⁾ Τί οὖν δὴ ἐστὶν ἅττα εἶπεν ὁ ἀνὴρ πρὸ τοῦ θανάτου καὶ πῶς ἐτελεύτα; p. 57 a. Τί δὲ δὴ τὰ περὶ αὐτὸν τὸν θάνατον, ὃ Φαίδων; τίνα ἦν τὰ λεχθέντα καὶ πραχθέντα; p. 58 c. Τί οὖν δὴ; τίνας, φῆς, ἦσαν οἱ λόγοι; p. 59 c.

²⁾ p. 61 a.

³⁾ p. 84 e—85 c. Vgl. die weitere Ausführung und tiefere Begründung dieses Gedankens im ersten Teile dieser Abhandlung p. 18—21.

⁴⁾ Die Worte Πλάτων δέ, οἶμαι, ἡσθένει sind auf die mannigfachste Weise ausgelegt und gedeutet worden. Die einen nehmen die Aeusserung im wörtlichen Sinn und betrachten die Krankheit Platons als eine Folge des Schmerzes, die das Todesurteil des Sokrates in ihm hervorgerufen haben wird. So Hermann Plat. 34. 103. Andere, wie Steinhart a. a. O. p. 398 sagen, Platon gedenke an dieser Stelle einmal ausnahmsweise seiner selbst und hebe den Umstand seiner Krankheit so hervor, um seine in der ersten

sonen, oder als stumme Zuhörer und blosse Zeugen des Todes des Sokrates, Einheimische und Fremde, führt er uns im zweiten Teile des Prologes auf den Schauplatz, auf welchem sich die ganze Handlung abspielt, in den düstern Kerkerraum und führt uns die Person und Situation des Haupthelden vor. Und zwar geschieht diese Einführung in die Szene etwa nicht durch breite Beschreibung und Schilderung, sondern echt dramatisch in kurzen, markigen, auf Spannung berechneten Zügen, die der Phantasie des Lesers einen weiten Spielraum zur weiteren Ausmalung und Ergänzung bieten. Ferner ist in der Vorführung der Szene kein abstrakter Zug, sondern alles ist Leben und Handlung.

An jedem Morgen während der Zeit der Gefangenschaft des Sokrates sehen wir seine Freunde sich im Gerichtshofe, der in der Nähe des Gefängnisses liegt, versammeln und sich die Zeit durch gegenseitige Gespräche vertreiben, bis der ersehnte Augenblick herannaht, wo das Gefängnis geöffnet wird, um dann zu Sokrates hineinzugehen und den ganzen Tag bei ihm zu verweilen. Hat also in der unmittelbar vorhergegangenen Schilderung der tragischen Stimmung, welche die Schüler des Sokrates beherrschte, auch zugleich ihre Liebe und Verehrung zu ihrem Lehrer Ausdruck gefunden, so wird diese Liebe jetzt dem geistigen Auge des Lesers lebendig und thätig vorgeführt: sie gibt sich kund im langen und ungeduldigen Warten bis zum Oeffnen der Kerkerthüre und dem lange andauernden Besuche bei Sokrates, der meistens auf den ganzen Tag ausgedehnt wird. Namentlich wollen die Schüler den letzten Lebenstag ihres Meisters noch recht ausnützen und deshalb verabreden sie schon am Abend vorher, wo sie in Erfahrung bringen, dass das Schiff von Delos angekommen sei, sich so früh als möglich im Gerichtshofe zusammenzufinden. Aber diesmal haben sie nicht die Geduld zu warten, bis das Gefängnis geöffnet wird, sondern sie pochen schon vorher am Thore desselben und bitten um Einlass. Der Thürhüter tritt heraus und ersucht die ungeduldig Harrenden noch ein wenig zu warten und nicht eher einzutreten, als bis er es ihnen ankünden werde; „denn“, sagt er, „die Elfmänner lösen eben Sokrates die Fesseln und künden ihm an, dass er an diesem Tage sterben solle.“ Diese Worte des schlichten Thürhüters scheinen zunächst allerdings nur den Zweck zu haben, die ungeduldig harrenden Schüler des Sokrates zu beschwichtigen, allein, wenn man näher sieht, haben auch sie, wie überhaupt alles im Prolog, Bedeutung für das Ganze. Sie kündigen die Situation an und steigern die Spannung, den szenischen Hintergrund des ganzen Stückes und den Haupthelden zu sehen, auf das Höchste.

Es geht nicht lange, so öffnet sich die Kerkerthüre und der Thürhüter befiehlt den Schülern des Sokrates einzutreten. Bei ihrem Eintritte treffen sie Sokrates an und Xanthippe mit seinem Knäblein neben ihm sitzend. Wie Xanthippe die Eintretenden sieht, schreit sie laut auf und ruft: „O Sokrates, zum letzten Male also werden dich jetzt deine Freunde sprechen, und du sie! Und Sokrates blickte auf Kriton und sagte: „O Kriton, es soll sie einer nach Hause führen.“ Darauf führten sie einige von den Leuten des Kriton weg, während sie schrie und sich die Brust schlug. Die Worte der Xanthippe,

Zeit nach Sokrates Tode gewiss viel besprochene und wohl auch von böser Seite missdeutete Abwesenheit vor der Mit- und Nachwelt zu entschuldigen. Wir schliessen uns der Ansicht von Ed. Zeller an, der jene Erkrankung Platons nicht als geschichtlich anerkennt, sondern nur für ein Mittel hält, um sich für die Erdichtung der Reden, welche Phädon berichtet, freiere Hand zu verschaffen und die Verlegenheit zu beseitigen, dass er selbst entweder am Gespräche hätte teilnehmen müssen, was er nicht thut, oder die für ihn bei einer so bedeutenden Erörterung gleichfalls unschickliche Rolle eines stummen Zuhörers gespielt hätte. „Wie es sich in Wahrheit damit verhält, scheint mir Platon mit seinem *Πλάτων δέ, οἶμαι, ἡσθένει* hinreichend angedeutet zu haben. Er musste doch wissen, ob er zugegen war oder nicht. Wenn er das letztere nur zweifelnd mit einem *οἶμαι* berichten lässt, kann uns dies ein sicheres Merkmal dafür sein, dass es blosse Fiktion ist.“ Auch darin stimmen wir Zeller bei, wenn er gegen die Ansicht Hermanns zu bedenken gibt, dass es mit Platons grosser und männlicher Sinnesart schlecht zu stimmen scheint, dass ein Schicksalsschlag, dem sein Meister die erhabenste Gemütsruhe entgegensetzte, ihn so ganz aus der Fassung gebracht haben sollte. Vgl. Ed. Zeller, die Philosophie der Griechen II. 1. Leipzig 1889, p. 401 f.

die zunächst auch nur der natürliche, unmittelbare Erguss eines mit zärtlicher Liebe an ihrem Gatten hängenden Frauenherzens sind, motivieren durch den Ausdruck *οἱ ἐπιτήδευοι*, der zunächst eine geistige Freundschaft und Verwandtschaft bedeutet, das intime Verhältnis, wie es im Verlaufe des Dialoges zwischen Lehrer und Schüler zu Tage tritt und zeichnen mit der Wendung *ὅστατοι δὴ σε προσερούσι* die Situation noch näher und bestimmter.

Dass Sokrates nach dem Eintritt der Schüler und Freunde seine Gattin mit Gewalt entfernen lässt (das Widerstreben von ihrer Seite findet durch das Imperfekt *ἀπῆλθον* treffenden Ausdruck), möchte auf den ersten Blick unnatürlich und hart erscheinen und hat wirklich schon unbegründeten Tadel gefunden. Allein, um diese Handlungsweise richtig zu beurteilen, muss man bedenken, dass Sokrates heute seinen Freudentag feiert, der nicht durch Jammern und Klagerufe gestört werden darf. Den Schlüssel zur Erklärung dieses unmenschlich scheinenden Befehls gibt jene Stelle in der Exodos, wo Sokrates zu den laut weinenden und jammernden Schülern folgende Worte spricht: „Was macht ihr doch, ihr wunderlichen Leute; habe ich doch ganz besonders deshalb die Weiber weggeschickt, damit sie sich nicht so albern gebärden, denn auch das habe ich gehört, dass man in frommem Schweigen (*ἐν εὐφρημία*) vollenden solle.“¹⁾ Kein Misston sollte in den Gesang der Unsterblichkeit, den Sokrates als apollinischer Schwan nach dem Eintritt seiner Freunde anzustimmen beginnt, hineinklingen²⁾; darum lässt er seine jammernde Gattin entfernen. Zur Beruhigung derjenigen, die sich mit dieser Handlungsweise des Sokrates trotzdem nicht abfinden können, möge ferner gesagt sein, dass Sokrates unmittelbar vor seinem Tode ausserhalb der Szene von seiner Gattin und seinen drei Kindern Abschied nimmt und sie der Obhut des treuen Kriton anempfiehlt.³⁾

Mit der Entfernung der weinenden und klagenden Xanthippe aus dem Gefängnisse schliesst der Prolog des philosophischen Dramas. Es ist kein Grund vorhanden, denselben weiter auszudehnen, denn, wie wir gesehen, sind bis hierher alle Bedingungen erfüllt, die wir vom Prologe einer regelrechten Tragödie erwarten: Andeutung der Grundstimmung des Ganzen, Vorführung der agierenden Personen, Zeichnung des szenischen Hintergrundes, Situation des Haupthelden. Nur ein Merkmal, das wir in den Prologen der antiken Tragödie durchweg finden, scheint noch ausständig zu sein; es ist das die mehr oder weniger klare Andeutung der Grundidee oder des Zieles der Handlung. Allein auch dieser Anforderung wird unser Prolog vollends gerecht, indem er die das ganze Stück beherrschende Idee, nämlich die durch den lebendigen Unsterblichkeitsglauben begründete Todesfreudigkeit des Sokrates, deutlich genug zum Ausdruck bringt. Hebt ja Phädon in seiner Erzählung an Echekrates an jener Stelle, wo er erklärt, warum ihn kein Mitleid angewandelt habe, wie man es doch von einem hätte erwarten sollen, der beim Tode eines ihm so nahe stehenden Mannes zugegen ist, diesen Gedanken mit Emphase hervor, indem er sagt: „Denn glücklich schien mir der Mann zu sein, o Echekrates, sowohl in seinem Benehmen als auch in seinen Reden, so furchtlos und edel endete er, dass es mir klar vor der Seele stand, auch in das Haus des Hades trete er nicht ohne göttliche Schickung ein, sondern ihm werde es auch nach seiner Ankunft dort wohl ergehen, wenn sonst je einem.“ In diesen Worten finden wir nicht bloss die Grundidee klar angedeutet, sondern schon sozusagen stillschweigend einen Beweis für die Unsterblichkeit der Seele niedergelegt. „Etwas Göttliches bezeugt sich ja in dem Wesen des sterbenden Sokrates und der Gottheit Gnade ist sichtbar mit ihm.“⁴⁾

¹⁾ p. 117 d.

²⁾ *ἵνα μὴ τοιαῦτα πλῆγμελοῖεν* heisst es im Texte. Das lautet nach der wirklichen Uebersetzung: Damit sie nicht solche Misstöne hervorbringen (*πλῆγν + μέλος*).

³⁾ p. 116 b.

⁴⁾ G. F. Rettig, über Platons Phädon. Bern 1845, p. 5.

Wir unterstützen und ergänzen diesen letztern Gedanken noch durch die sinnigen Bemerkungen, welche Steinhart über den Prolog macht: „Wie in den Eingängen der Tragödien oft schon bedeutungsvoll auf ihren Ausgang hingewiesen wird, so deuten auch hier die einzelnen ebenso schön ausgewählten als verbundenen Momente der Erzählung auf den Tod des Sokrates hin und lassen uns hinter der Hülle lieblicher Symbole den Grundgedanken des Kunstwerkes ahnen. Alle diese Bilder stellen nämlich den Gedanken dar, dass dem weisen und guten Menschen und wahren Philosophen der Tod Erlösung von den grössten Uebeln und Eingang zum reinern, seligen Leben sei. Deshalb schlingt sich durch den ganzen Dialog der Preis des Apollon, des sühnenden und erlösenden Gottes. Schon jenes heilige Schiff, das alljährlich dem rettenden Gotte fromme Dankesopfer nach Delos brachte und dessen Absendung durch einen merkwürdigen Zufall dem Sokrates und seinen Freunden noch die Frist eines Monats zu vorbereitenden Betrachtungen über Tod und Ewigkeit vergönnt, erinnert an wunderbare Rettung aus grosser Bedrängnis in dunkler Vorzeit. Am nämlichen Tage, wo nach endlicher Rückkehr des Schiffes dem Verurteilten die Fesseln abgenommen werden, harret seiner die Erlösung von den Fesseln des Leibes.“¹⁾

2. Das erregende Moment (εἰσβολή) cap. 3 (p. 60 b)—9.

„Der Eintritt der bewegten Handlung findet an der Stelle des Dramas statt, wo in der Seele des Helden ein Gefühl oder Wollen aufsteigt, welches die Veranlassung zur folgenden Handlung wird.“²⁾ Dieses Kriterium, welches für die Bestimmung des erregenden Momentes im Drama massgebend ist, trifft offenbar an jener Stelle im dritten Kapitel zu, wo Sokrates durch das wonnige Gefühl, welches er durch Reiben an jener Stelle des Beines, auf die früher die Fesseln drückten, hervorruft, veranlasst wird, das Verhältnis des Angenehmen zum Schmerzlichen durch eine sinnige Fabel, die er dem Aesop in den Mund legt, zu veranschaulichen.³⁾ Denn diese scheinbar zufällige Bemerkung ist Ausgangspunkt und Veranlassung des ganzen inhaltvollen Gespräches. Zugleich ist das erregende Moment einerseits vom Prologe scharf abgetrennt, andererseits hängt es doch wieder auf das innigste mit demselben zusammen.⁴⁾ Die äussere Abtrennung deutet Platon dadurch an, dass er nach Wegführung der Xanthippe den Sokrates sich auf das Bett setzen, den Schenkel beugen und mit der Hand reiben lässt, der innere Zusammenhang ist durch die unmittelbar vorhergegangene Abnahme der Fesseln, welche die Anwesenheit des Schmerzes im Schenkel bedingten, vermittelt.

Sehen wir nun zu, wie sich aus dieser ganz unscheinbaren Bemerkung über das Verhältnis des Angenehmen zum Schmerzlichen zunächst das Problem des Dialoges herausentwickelt. Die Erwähnung des Fabeldichters Aesop erinnert einen der Anwesenden, Kebes mit Namen, an die Gedichte, die Sokrates während seines Aufenthaltes im Gefängnis gemacht hat, indem er Erzählungen des Aesop in Verse brachte und Apollon in einem Hymnus verherrlichte. Da Sokrates sich vorher nie mit der Dichtkunst befasst, sondern erst in seinen letzten Lebenstagen zu dichten anfang, und da das Gerücht hievon durch

¹⁾ A. a. O. p. 412.

²⁾ G. Freytag, Technik des Dramas. Achte Auflage. Leipzig 1898. p. 107.

³⁾ Siehe I. Teil unserer Arbeit p. 17 f. Um unnütze Wiederholungen zu vermeiden geben wir alle jene Partien des Dialoges, die wir im ersten Teile unserer Arbeit entweder in ausführlicher Uebersetzung oder dem Inhalte nach mitgeteilt haben, nicht neuerdings wieder, es sei denn, dass durch den Zusammenhang der Darstellung eine wörtliche Wiedergabe des Textes notwendig geboten ist.

⁴⁾ Dass sich Prolog und erregendes Moment mitten im dritten Kapitel berühren, darf nicht auffallen. Die Einteilung in Kapitel rührt ja nicht von Platon selber her, sondern wurde in späterer Zeit gemacht. Dabei waren nicht immer inhaltliche Gesichtspunkte massgebend, so dass der Abschluss jeder Entwicklungsreihe auch durch den Beginn eines neuen Kapitels gezeichnet wurde, sondern man suchte den Stoff mehr gleichmässig in Kapitel zu verteilen. Es wäre daher thöricht, am Ende oder Beginn eines neuen Kapitels auch eine neue Gedankenreihe finden zu wollen.

seine Schüler in die Öffentlichkeit gedrungen war, so haben den Kebes viele, die sich um Sokrates interessierten, ersucht, er möge seinen Lehrer fragen, in welcher Absicht er Gedichte mache. Besonders ist Kebes von einem gewissen Evenus aus Paros, auch einem Philosophen und Dichter, angegangen worden, den Sokrates nach dem Grunde seiner Beschäftigung zu fragen. Mit feiner, ironischer Anspielung auf des Evenus Kunst antwortet Sokrates, Evenus brauche auf ihn nicht eifersüchtig zu sein und möge sich beruhigen, denn er dichte nicht, um mit ihm in die Schranken zu treten — was, wie er recht wohl wisse, nicht leicht wäre — sondern aus Gehorsam gegen wiederholte gottgesandte Traumgesichte, die ihn aufforderten, sich auch der dem Apollon geweihten Kunst der Musen zu widmen und so vor seinem Hinscheiden jede göttliche Anordnung zu erfüllen. Das, fügt Sokrates hinzu, antworte dem Evenus und sage ihm zugleich in meinem Namen ein Lebewohl und dass er mir, *wenn er vernünftig sei*, so schnell als möglich folgen solle. Simmias, der den Evenus durch häufigen Verkehr kennen gelernt hat, drückt seine Verwunderung über diese Aufforderung und Zumutung des Sokrates und die sichere Erwartung aus, dass Evenus ihm nicht folgen werde. Sokrates hat die sonderbare Einladung an Evenus mit dem hypothetischen Zusatz *ἂν σωφρονῇ* ergehen lassen. Dieser Zusatz findet nun in der Antwort an Simmias seine nähere Erklärung. Denn nachdem Simmias zugegeben hat, dass Evenus ein Philosoph sei, entgegnet Sokrates, dass er ihm dann in dieser Eigenschaft unbestritten gern folgen werde, wie jeder Philosoph, dem es mit seinem Stande ernst sei und der sich eines seines hohen Berufes würdigen Lebens befeisse, dies thun müsse. Mit diesem Satze ist die Idee des philosophischen Dramas, welche im Prolog bloss andeutungsweise gegeben wurde, schon bestimmter ausgesprochen: Der wahre Philosoph als Freund der Weisheit stirbt gern, ihm ist der Tod erwünscht.

Aber welche Bedeutung hat denn die Einführung des Evenus in den Dialog? Er ist der Typus aller Afterphilosophen, gegen die sich der Kampf des Sokrates im Gespräche richtet, die sich zwar den schönen Titel der *φιλόσοφοι* (Weisheitsfreunde) anmassen, in der That aber *φιλοσώματοι* (Freunde des Körpers), *φιλοχρήματοι* (Freunde des Geldes) und *φιλότιμοι* (Freunde der Ehre) sind, und welche, da sie sich während des Lebens nicht der vier Kardinaltugenden, der *φρόνησις* (prudentia), der *δικαιοσύνη* (justitia), der *ἀνδρεία* (fortitudo) und der *σωφροσύνη* (temperantia) befeissen¹⁾, überhaupt nicht wie die wahren Philosophen ein Leben im Geiste führten, sondern sich von den stets wandelbaren Neigungen und Leidenschaften des Körpers leiten liessen, ungehalten sind, wenn es mit ihnen zum Sterben kommt, weil sie sich eben nicht wie die wahren Philosophen schon während des Lebens durch Lostrennung der Seele vom Leibe und durch Beherrschung der Sinnlichkeit im Sterben geübt, sondern durch masslose Befriedigung aller Lüste ihre Seele fest und unlösbar an den Körper gekettet haben.

Auffallend mag ferner die verhältnismässig lange Erörterung über die Unerlaubtheit des Selbstmordes sein, die sich im folgenden unter den Einwänden des Kebes und Simmias entwickelt, und deren Bedeutung für den Dialog unseres Wissens bisher noch nicht hinlänglich gewürdigt worden ist. Dass diese Auseinandersetzung bloss den Zweck habe, um allmählig und unvermerkt auf das eigentliche Thema des Gespräches hinüberzuleiten, wäre eine ziemlich allgemeine und oberflächliche Deutung: vielmehr scheint es uns, Platon habe selbst den Schlüssel zum Verständnis für diese vom Ganzen scheinbar isolierte Partie gegeben. Bevor nämlich Sokrates auf die Lösung des Widerspruches eintritt, in den er sich durch seine Doppelbehauptung, der Philosoph müsse einerseits gern dem Sterbenden folgen, andererseits sei es ihm doch wieder nicht erlaubt, sich selbst Gewalt anzuthun, nach der Ansicht des Kebes verwickelt hat, spricht er zu den beiden ihm oppo-

¹⁾ Vgl. p. 69 c., wo die vier sittlichen Haupttugenden zwar nicht in dieser Reihenfolge und in dem Verhältnisse zu einander, wie sie die christliche Moral fasst, wohl aber dem Namen nach aufgezählt sind.

nierenden Thebanern, die von ihrem Lehrer Philolaos über die Frage von der Erlaubtheit oder Unerlaubtheit des Selbstmordes nichts Bestimmtes erfahren haben, folgende Worte: „Nun ja, auch ich spreche hierüber vom Hörensagen; was ich nun da zufällig gehört habe, das will ich euch gern mitteilen. Denn es schickt sich ja auch ganz besonders wohl für einen, der im Begriffe steht, ins Jenseits auszuwandern, zu disputieren (*διασχοπεῖν*) und zu fabulieren (*μυθολογεῖν*), in welcher Weise sich denn die Wanderung dorthin vollzieht, denn was könnte man auch anderes thun in der Zeit bis Sonnenuntergang“¹⁾.

Wenn behauptet worden ist, Platon wolle durch diese Aeussierung seines Sokrates die Art und Weise ankündigen, in welcher er über die Unsterblichkeit der Seele zu sprechen gedenke, dass er nämlich seine Beweise hiefür nicht bloss aus der Welt der Ideen herunterholen (*διασχοπεῖν*), sondern auch dem Gebiete der Mythologie entnehmen werde (*μυθολογεῖν*); wenn man weiter mit unverkennbarer Anspielung auf diese Stelle gesagt hat, Platon werde in seinem Phädon der durch die Kunst geforderten Uebereinstimmung zwischen Idee und Stoff gerecht, denn nichts scheint besser als die Ueberzeugung von der Unsterblichkeit dem, der im Begriffe steht das Leben zu verlassen, in den Mund zu legen und jene Ueberzeugung durch diese Szene zu beleben, sowie ein solches Sterben gegenseitig durch sie²⁾, so haben wir gegen keine dieser beiden Deutungen etwas einzuwenden, nur scheint uns damit die Bedeutung dieser wichtigen Stelle für das Ganze nicht vollständig erschöpft zu sein, sondern auch das Motiv für die unmittelbar nachfolgende Darlegung über die Unerlaubtheit des Selbstmordes zu enthalten.

Sokrates stellt nämlich in Aussicht über die Auswanderung ins Jenseits zu handeln und zwar speziell über die *Beschaffenheit* dieser Auswanderung³⁾. Die Auswanderung ins Jenseits aber geht nur durch das Thor des Todes und die Beschaffenheit dieser Auswanderung, ob sie nämlich eine freudige oder traurige, eine willige oder unwillige sein wird, richtet sich nach dem Leben, das die Seele hienieden im Gefängnisse des Leibes geführt hat. Hat die Seele schon während des Lebens sich allmählig vom Leibe loszulösen gesucht, um nicht ein Leben im Leibe, sondern ein Leben im Geiste zu führen, ist sie schon mitten im Leben gestorben, so wird der Todestag für sie ein Freudentag sein, denn der Todestag vollendet nur, was die Seele begonnen und zeitlebens angestrebt hat, nämlich ihre Trennung vom Leibe. Weil nun Sokrates im ersten Beweise für die Todesfreudigkeit des Philosophen dies sein Sterbenwollen mitten im Leben anführen will, so muss er zuerst auseinandersetzen, in welchem Sinne er dies Sterbenwollen verstehe, was er denn auch thut. Und zwar erklärt er zuerst negativ, dass er dies Sterbenwollen nicht im physischen Sinne verstanden wissen wolle, dass nämlich der Mensch durch Selbstmord diese Trennung von Seele und Leib gewaltsam vollziehen dürfe, um dann im ersten Beweise für die Todesfreudigkeit des Philosophen dies Sterbenwollen des Weisen mitten im Leben positiv auseinanderzulegen als eine moralische Lostrennung der Seele von der Sinnlichkeit des Leibes durch ethische Reinigung. So ist also die Erörterung über die Unerlaubtheit des Selbstmordes nicht bloss angezeigt, sondern sogar geboten, und die Notwendigkeit dieser Auseinandersetzung erhellt schon daraus, dass der allerdings nicht tiefgründige Simmias den Sokrates, der im Beginne seiner Beweisführung den Satz aufstellt, die Lebensaufgabe des wahren Philosophen bestehe lediglich darin, zu sterben und tot zu sein (*ἀποθνήσκειν τε καὶ τεθνάναι*), dies Sterben und Todsein dennoch im physischen Sinne auffasst und dieser seiner Auffassung durch die bitter ironische Bemerkung Ausdruck leiht, dass das gewöhnliche Volk, namentlich seine nicht besonders bildungsdurstigen Landsleute in Böotien mit dieser Anschauung der Philosophen sich ganz einverstanden erklären werden, da dieselben als Atheisten und Jugendverführer eben nichts anderes verdienen als den Tod.

¹⁾ p. 61 e.

²⁾ Hegel, Geschichte der Philosophie Bd. II. p. 212, zitiert bei H. Schmidt a. a. O. p. 38.

³⁾ περὶ τῆς ἀποδημίας τῆς ἐξεί, ποίαν τινὰ ἀπὸ τῶν οὐρανῶν εἶναι. p. 61 e.

Zugleich aber gibt der Beweis für die Unerlaubtheit des Selbstmordes, dass nämlich der Mensch als Besitztum der Gottheit sich nicht gegen ihren Willen ihrem Dienste entziehen dürfe, dem Sokrates Gelegenheit, den Grund seiner Todesfreudigkeit auseinanderzulegen und damit das Thema für die ganze nachfolgende Erörterung aufzustellen. Denn als Kebes zwischen dieser Behauptung und jener ersten, dass der Philosoph gern sterben müsse, einen neuen Widerspruch herausfindet, da nur ein Thor sich der Obhut der guten Götter entziehen könne, der Weise aber solange als möglich unter denselben zu bleiben wünschen müsse, und Simmias diesen Einwurf des Kebes, mit dem er sich ganz einverstanden erklärt, dahin ergänzt, dass sich derselbe gegen Sokrates selbst richtet, der so leichten Herzens von ihnen seinen Freunden und von den Göttern, die er für gute Herren halten müsse, scheide, da erwidert Sokrates mit unverkennbarer Freude über den regen Forschersinn der beiden wackern Thebaner, er sehe schon, dass er sich vor ihnen verantworten müsse wie vor Gericht und wünsche nur, seine Sache vor ihnen überzeugender führen zu können, als vor den athenischen Richtern. Nachdem nun Sokrates den Einwurf der beiden Thebaner mit der Bemerkung gelöst, dass er durch den Tod weder aus dem Dienstverhältnisse, in welchem er hier zu den Göttern stehe, austrete, da es im Jenseits andere weise und gute Götter gebe, zu denen er noch in viel innigere Beziehungen treten könne, noch der Wohlthaten und Segnungen der Freundschaft verlustig gehe, da es drüben hoffentlich bessere Menschen gebe als hier, formuliert er den Gedanken, um welchen sich die ganze nachfolgende Handlung des Dialoges dreht, zum Satze: Der wahre Philosoph kann mit vollem Rechte getrost sein im Angesichte des Todes und sich der frohen Hoffnung hingeben, er werde nach dem Tode im Jenseits die höchsten Güter erwerben¹⁾.

Mit der Aufstellung und Formulierung des Themas ist die dramatische Handlung angeregt, und deshalb schliesst mit dem achten Kapitel das erregende Moment, und beginnt von da an sofort ernste dramatische Arbeit. Dass das erregende Moment, welches im Bühnendrama oft schon im Prolog als fertiger Plan in der Seele des Helden aufsteigt, oder unmittelbar nach der Einleitung in mässiger Szene gegeben wird, in unserm Dialog so weit ausgeführt ist und sich über fünf volle Kapitel erstreckt, erklärt sich aus der philosophischen Natur des Dramas, dessen Handlung, weil vorherrschend auf Gedankenoperationen basierend, nicht so rasch in Bewegung gesetzt werden kann, wie ja auch Dramen, in welchen die Haupthandlung durch einen innern psychologischen Vorgang inszeniert wird, eine längere Ausführung des erregenden Momentes notwendig machen. Die langen Reden des Kassius und Brutus in der zweiten Szene des ersten Aktes in Shakespeare's Julius Cäsar, welche das erregende Moment für das gleichnamige Drama bilden, sind ein Beispiel hiefür.

Es erübrigt nur noch kurz, die verschiedenen Stadien vorzuführen, welche das erregende Moment von da an, wo es an den Prolog anknüpfend sich als inneres Agens zunächst in einer Bemerkung des Haupthelden äussert, bis zur vollständigen Formulierung des das Ganze bewegenden Grundgedankens durchläuft. Die Schüler werden nicht vorher eingelassen, als bis dem Sokrates die Fesseln abgenommen sind. An diese Abnahme der Fesseln knüpft sich ganz ungezwungen die Erörterung über das Verhältnis des Schmerzhlichen zum Angenehmen und die scheinbar absichtslose Erwähnung des Aesop. Die Erinnerung an diesen Fabeldichter hat die Erwähnung des philosophischen Dichters Evenus zur Folge, der den Sokrates nach dem Grunde seiner dichterischen Bethätigung im Gefängnisse fragen lässt. Mit der erteilten Antwort will Sokrates scheinbar nur die Neugierde des Evenus befriedigen, den er als seinen Kollegen grüssen lässt und ihn zu gleichem Streben auffordert, nämlich zum Sterben. Hieran knüpft sich naturgemäss die Ausein-

¹⁾ p. 64 a.

andersetzung über den Sinn dieser zweideutigen Aufforderung, dass Selbstmord nicht gemeint sein könne, worauf dann der Satz aufgestellt wird, welcher den zusammenhaltenden und bewegenden Mittelpunkt des philosophischen Dramas bildet.

Zugleich gewinnt Platon in diesem Teile des Dialoges Gelegenheit, die agierenden Personen, welche er im Prolog bloss dem Namen nach angeführt hat, in den Grundzügen ihrer Charaktere vorzuführen: Neben dem Haupthelden den treuen biedern Kriton und die beiden wissensdurstigen Thebaner Kebes und Simmias. Wie ferner im Prologe die das Ganze beherrschende *Stimmung* als eine zwischen Freude und Trauer beständig hin- und herschwankende gezeichnet ist, so wird hier die *Methode*, nach welcher Platon vorzugehen gedenkt, durch die Worte seines Sokrates bestimmt, er werde über die Uebersiedelung ins Jenseits sowohl betrachtend als dichtend reden. Wurde weiter im Prologe der unaufhörliche Wechsel der Seele zwischen den beiden grössten Gegensätzen, die es gibt, zwischen Tod und Leben, ein Wechsel, über den sich nur die durch die Philosophie völlig geläuterte Seele zu erheben vermag, bloss symbolisch durch die Darstellung der zwischen Freude und Trauer wechselnden und aus beiden gemischten Stimmung der Schüler und Freunde angedeutet, so erhebt Sokrates selbst am Beginne dieses Teiles „durch seine sinnige Dichtung, in welcher er Freude und Leid mit zwei getrennten aber unter einem Haupte vereinigten Leibern vergleicht, das dunkle Gefühl zu klarem Bewusstsein, indem er zeigt, dass zwar beide Gegensätze nie völlig zusammenfallen und in demselben Momente in der Seele wohnen können, dass aber einer notwendig den andern hervorruft und ihm Platz macht, so dass zwischen beiden jener mit dem Verstande gar nicht zu fassende oder zu berechnende Augenblick des Werdens liegt, dessen Bedeutsamkeit Platon im Parmenides nachweist. Dieses ewige Schwanken und Schweben alles in die Erscheinung eintretenden Seins, also auch der Seele, insofern sie an einen Körper gebunden ist, zwischen Gegensätzen, die einander bedingend und ergänzend fordern und in ihrem Werden sich berühren, ohne dass je ihre Begriffe selbst in einander übergehen, ist ein Grundgedanke unseres Dialoges, der in dem physischen allen übrigen zu Grunde liegenden Beweise für die Unsterblichkeit der Seele mit grosser Schärfe und Bestimmtheit ausgesprochen wird.“¹⁾ Selbst die kurze Episode mit Kriton, die unmittelbar vor der Aufstellung der Thesis eingeschaltet ist, tritt zum Prologe erklärend und ergänzend hinzu und ist für die ganze Handlung bedeutungsvoll. Denn Sokrates, welcher in der Einleitung von Phädon trotz der Nähe des Todes als ein „glückseliger Mann“ (εὐδαίμων ἀνὴρ²⁾) geschildert wurde, liefert hier den faktischen Beweis für seine Todesverachtung, indem er nicht davor zurückschreckt, den Giftbecher zweimal, ja sogar dreimal zu trinken, obwohl er dies leicht vermeiden könnte, wenn er dem Rate des Nachrichters, so wenig als möglich zu sprechen (ὡς ἐλάχιστα διαλέσθαι³⁾) Folge leisten würde. Aber lieber will er den Tod gewissermassen mehrmals kosten, als davon abstehe, seinen Schülern die köstliche Wahrheit von der Unsterblichkeit der Seele, die eben der Grund seiner freudigen Stimmung ist, in längerer Unterredung mitzuteilen.

So ist also in diesen beiden Szenen, nämlich im πρόλογος und in der εἰσβολή, welche die Vorbedingungen oder, besser gesagt, die Grundlinien der eigentlichen dramatischen Handlung bilden, jeder einzelne auch geringste Zug bedeutungsvoll für das Ganze. Daraus erklärt es sich denn auch, warum wir bei der dramatischen Würdigung dieser beiden verhältnismässig kurzen Szenen so lange verweilen mussten. Bei der weitern dramatischen Analyse können wir uns kürzer fassen.

¹⁾ Steinhart a. a. O. p. 428 f.

²⁾ p. 58 e.

³⁾ p. 63 d.

3. Steigende Handlung (θέσις oder πλοκή), cap. 9–35.

a) Erste Stufe der Steigerung (cap. 9–14).

Kebes und Simmias haben ihre Meinung, die sie oben gegen Sokrates, geäußert: „Den Vernünftigen kommt es zu, es schmerzlich zu empfinden, wenn sie sterben, den Unvernünftigen aber sich zu freuen“¹⁾, trotz der Bemerkung des Sokrates, dass der Mensch mit dem Tode aus der Obhut der guten Götter nicht heraustrete, nicht aufgegeben, und so hat Sokrates gerade die gegenteilige Ansicht aufgestellt und den Beweis für dieselbe zu erbringen versprochen, nämlich: „Dem Vernünftigen, das ist dem wahren Philosophen, geziemt es, sich zu freuen im Angesichte des Todes und der frohen Hoffnung zu leben, dass er im Jenseits die grössten Güter ernten werde.“²⁾ So stehen sich also am Beginne des neunten Kapitels zwei sich widersprechende Anschauungen schroff gegenüber, und Sokrates beginnt seine durch Wort und That dargelegte Todesfreudigkeit wider die gegenteilige Meinung seiner beiden Opponenten zu schützen. Der Konflikt dieser beiden entgegengesetzten Ansichten, ob nämlich Bangen oder Freude im Angesichte des Todes am Platze sei, zieht sich durch den ganzen Dialog hindurch. Und wie der Kampf zwischen diesen beiden gegenteiligen Meinungen immer lebhafter wird und an Interesse gewinnt, so ist auch in den verschiedenen Stufen und Stadien, welche dieser Kampf durchläuft, eine fortwährende Klimax zu bemerken, so dass die dramatische Spannung stets rege erhalten wird.

Im ersten Stadium des Kampfes geht Sokrates auf das eigentliche Wesen der Seele nicht näher ein, sondern setzt sie als selbständige Substanz voraus, die in ihrem Dasein nicht an den Körper gebunden ist, und legt ihr eigentümliches Verhältnis zum Körper bei der Betrachtung und Erkenntnis der Wahrheit auseinander. Die Handlung dieser ersten Stufe des Kampfes entwickelt sich nach folgenden Momenten. Simmias hatte an der letzten Einwendung des Kebes hervorgehoben, dass sie eine persönliche Spitze habe und sich gegen Sokrates selbst richte; er war es auch, der den Sokrates mit Berufung auf den bekannten pythagoreischen Spruch *ζονὰ τὰ τῶν φίλων*³⁾ aufforderte, ihnen als seinen Freunden und Schülern das Geheimnis mitzuteilen, welches ihm das Sterben so leicht macht. An ihn richtet deshalb Sokrates seine Verteidigungsrede, er ist der hauptsächliche Mitunterredner in diesem ersten Stadium des dramatischen Konfliktes. Sokrates beweist seine Todesfreudigkeit zunächst aus der Lebensaufgabe des Philosophen, die wesentlich darin besteht, zu sterben und tot zu sein. Wir können den ganzen Beweis zur bessern Uebersicht in folgendes Epicheirem zusammenfassen: Jedermann muss sich freuen, wenn sein Herzenswunsch in Erfüllung geht; nun aber geht der Herzenswunsch des Philosophen, welcher darin besteht, seine Seele loszulösen vom Leibe, an seinem Todestage in Erfüllung, denn der Tod ist Trennung der Seele vom Leibe; also muss der Philosoph sich freuen im Angesichte des Todes. Dass aber der Philosoph schon während seines Lebens darauf bedacht sein müsse, seine Seele loszutrennen vom Leibe, wird aus folgenden That- sachen aus dem Leben des Philosophen bewiesen:

a) Die Sorge des Philosophen geht auf die Seele und nicht auf den Leib. Er verachtet deshalb alle sinnlichen Freuden und Genüsse, die ihm der Leib bieten kann und richtet sein ganzes Sinnen und Streben auf die Erkenntnis der Wahrheit, für welche die Seele geschaffen ist, in welcher die Seele Ruhe findet, von welcher die Seele genährt wird.

β) In diesem seinem Streben, die Wahrheit zu finden und Kenntnis zu gewinnen, tritt ihm aber der Körper hindernd in den Weg, und zwar sowohl in Bezug auf die Erkenntnis der empirischen Gegenstände, da die leiblichen Organe oder Sinne täuschen und trügen, indem sie bloss beim Aeussern und Zufälligen der Sinnendinge stehen bleiben und nicht bis zum innern Wesen derselben vorzudringen imstande sind, als auch in Bezug

¹⁾ p. 62 e.

²⁾ p. 63 e.

³⁾ Phaedr. p. 279 c., vgl. Phaedr. p. 63 d.

auf die Erkenntnis der übersinnlichen Gegenstände oder der Ideen, da dieselben als rein geistige Begriffe nicht mit den Sinnen wahrgenommen, sondern ihrer Natur nach nur mit reinem Geiste erfasst werden können. So sucht also der echte Philosoph, um zur Erkenntnis der Wahrheit zu gelangen, seine Seele möglichst loszutrennen vom verwirrenden, störenden und hemmenden Einfluss des Leibes, um unmittelbar und bloss mit der Seele die Dinge betrachten zu können.

γ) Die vollständige Befreiung der Seele vom Leibe bringt allerdings erst der Tod, teilweise aber lässt sich diese Lostrennung der Seele vom Leibe auch während des Lebens erreichen, indem man den Verkehr der Seele mit dem Leibe nur auf das Allernotwendigste beschränkt und sie möglichst rein von seinem trübenden und befleckenden Einfluss zu erhalten sucht. Denn nur in diesem Zustande der Reinheit ist es der Seele hienieden möglich, die reine lautere Wahrheit zu erfassen und nur, wenn sie rein und makellos, ohne von der Natur des Körpers und seinem Unverstande angefüllt zu sein, die Reise ins Jenseits antritt, hat sie Aussicht, die Wahrheit zu schauen und mit ihr vereinigt zu werden, denn das Unreine kann das Reine unmöglich berühren¹⁾.

δ) Wer also während seines Lebens diesen Akt der Reinigung vollzieht, der kann froh dem Tode entgegensehen, denn weil eben diese Reinigung in der möglichsten Lostrennung der Seele vom Leibe und in der Konzentrierung des Geistes auf sich selbst besteht, der Tod aber die volle Lösung und Sonderung der Seele vom Leibe bringt, so ist das Leben des wahren Philosophen eine beständige Uebung im Sterben, und vollendet der Tod nur, was er selbst fortwährend betrieben und angestrebt hat, nämlich Trennung der Seele vom Leibe.

ε) So gelangt Sokrates durch seine Argumentation zu einem Resultate, das im vollständigen Gegensatz zur Behauptung steht, welche Kebes und Simmias oben aufgestellt haben²⁾. Die beiden Thebaner sagten nämlich, es sei ungeräumt, (*ἄτοπον*), dass der Philosoph gerne sterben wolle, Sokrates aber kommt zum Schluss, dass es der grösste Unverstand wäre (*πολλὴ ἀλογία*³⁾, wenn sich der Philosoph betrüben wollte im Angesichte des Todes, da ihn derselbe ja dem Ziele seines Strebens und Sehns, nämlich der vollen Erkenntnis der Wahrheit und der Vereinigung mit derselben zuführe.

Da Simmias gegen die Ausführungen des Sokrates in allen ihren Teilen nichts einzuwenden weiss und namentlich den Schlusssatz mit der emphatischen Zustimmungsfornel *πολλὴ* (sc. *ἀλογία* εἴη) *μέντοι νῆ Δία*⁴⁾ konzidiert und dadurch seine frühere Behauptung, gegen welche der Beweis des Sokrates ja gerichtet ist, stillschweigend zurücknimmt, so scheint eine weitere Erörterung von Seite des Sokrates gegenstandslos geworden zu sein. Allein Sokrates verstärkt und vervollständigt seinen Beweis noch weiter aus freien Stücken, indem er die Frage auf das ethische Gebiet hinüberspielt und zeigt, dass der Philosoph ohne Lostrennung der Seele vom Leibe, wie nicht zur Erkenntnis der Wahrheit und zum Besitz der Weisheit, so auch nicht in den Besitz der übrigen sittlichen Kardinaltugenden, der Tapferkeit, Mässigkeit und Gerechtigkeit, gelangen könne, oder vielmehr, dass die Weisheit (*φρόνησις*) die höchste aller Tugenden und nur durch sie eine richtige Schätzung und Würdigung der Dinge und die Sonderung dessen, was wahrhaft gut und nützlich ist, von den Scheingütern möglich sei; um seine Verteidigungsrede mit nachdrücklichem Hinweis auf seine Behauptung, von der er ausgegangen ist, vorläufig abzuschliessen⁵⁾.

Das erste Stadium des Kampfes ist vorüber, die Ansicht des Sokrates hat über die Behauptung der beiden Thebaner den Sieg davongetragen; Simmias hat seine Niederlage stillschweigend zugestanden und auch Kebes scheint mit den Worten *ὦ Σώκρατες, τὰ μὲν ἄλλα ξιμοῖε δοξεῖ καλῶς λέγεσθαι* den Einwurf, dessen eigentlicher Urheber er ist, wenig-

¹⁾ p. 67 b.

²⁾ p. 62 d. e.

³⁾ p. 68 b.

⁴⁾ Ibid.

⁵⁾ p. 69 d. e., vgl. p. 64 a.

stens nicht in dieser Form weiter aufrecht erhalten zu wollen. Dafür aber bringt Kebes einen viel tiefer greifenden und gewichtigeren Einwand gegen die behauptete Todesfreudigkeit des Sokrates vor, und damit tritt der dramatische Konflikt in ein zweites Stadium ein.

b) *Zweite Stufe der Steigerung* (cap. 14—24).

Während Kebes seinen ersten Einwand aus zweien sich scheinbar widersprechenden Behauptungen des Sokrates herauskonstruierte, so greift er jetzt das Fundament, die Grundlage der ganzen vorausgegangenen Argumentation des Sokrates an, die wesentlich auf der Unsterblichkeit der Seele ruht. Schon dem Ausgange der ganzen Beweisführung, der Definition des Todes als einer Trennung der Seele vom Leibe, lag die Anschauung zu Grunde, dass die Seele eine eigene Substanz, ein eigenes Wesen bildet und nicht ein Produkt des Körpers oder eine Funktion der Materie ist. Diese Auffassung der Seele als eines immateriellen, nach dem Tode selbständig fortexistierenden Wesens, erhielt dann noch durch die aus dem Leben des Philosophen angeführten Thatsachen vom Hinausstreben der Seele über den Körper ins Reich der übersinnlichen Wahrheit und vom Tugendleben des wahren Weisen eine wesentliche Stütze. So hat also Sokrates in seiner Beweisführung die Unsterblichkeit der Seele einfach als unumstössliche Thatsache angenommen, ohne sie mit irgend einem Argumente zu stützen.

Diese stillschweigende Voraussetzung greift nun Kebes an und entzieht damit der ganzen Beweisführung die Unterlage. Er kann der Behauptung seines Lehrers, dass der Philosoph sich freuen soll im Angesichte des Todes und froh hinübergehen, nur unter der Bedingung beistimmen, wenn ihm Sokrates seine subjektive Ueberzeugung von der Unsterblichkeit der Seele auch objektiv durch Gründe zu beweisen im Stande ist. „Alles andere“, sagt er mit Bezugnahme auf die Ausführungen des Sokrates, „scheint mir treffend gesagt zu sein; in Bezug auf die Seele aber bereitet es den Menschen grosse Ungewissheit, sie möchte nach ihrer Trennung vom Körper nirgends mehr sein, sondern an jenem Tage, an welchem der Mensch stirbt, sobald sie sich vom Körper trennt und ihn verlässt, wie ein Hauch oder Rauch sich verflüchtigen und zerflatternd entweichen und nichts und nirgends mehr sein. Freilich, wenn sie nach dem Tode irgendwo für sich wäre, in sich gesammelt und befreit von jenen Uebeln, die du eben vorhin namhaft machtest, so dürfte man wohl eine reiche und schöne Hoffnung hegen, mein Sokrates, dass das wahr ist, was du sagst. Aber das eben bedarf wohl noch vielen Zuredens und eingehender Beweisführung, dass die Seele nach dem Tode des Menschen noch existiert und irgend welche Kraft und Erkenntnis habe“¹⁾.

Wir führen die Worte, in welche Kebes seinen Einwurf kleidet, hier deshalb an, weil sie nicht bloss der ganzen nachfolgenden Handlung Ziel und Richtung geben, da eben durch sie die Unsterblichkeitsfrage aufgeworfen wird, sondern auch, weil sie auf materialistischen Anschauungen von der Seele beruhend, alle spätern Einwürfe, die sämtlich auf einen mehr oder weniger feinen Materialismus hinauslaufen, in sich begreifen. Zugleich vermitteln diese Worte den Zusammenhang mit der vorausgegangenen Handlung und besagen deutlich, dass die Unsterblichkeitsbeweise nicht der eigentliche Zweck des Dialoges sind, wie so oft fälschlich behauptet wird, sondern bloss Mittel zum Zweck, nämlich die Todesfreudigkeit des Sokrates in den Augen seiner Schüler und Freunde zu rechtfertigen. Denn weisen die Worte: „wenn sie (die Seele) nach dem Tode irgendwo für sich wäre, in sich gesammelt und befreit von jenen Uebeln, die du eben vorhin namhaft machtest“, unverkennbar auf die unmittelbar vorhergegangenen Ausführungen des Sokrates vom Sterben des Philosophen im Leben hin, so enthält der zweite Teil der Periode „so dürfte man wohl eine reiche und schöne Hoffnung hegen, mein Sokrates, dass das

¹⁾ p. 70 b.

wahr ist, was du sagst“, offenbar eine Anspielung auf die Theseis des Sokrates vom freudigen Sterben des Philosophen, auf welche er im Verlaufe der Beweisführung wiederholt zurückkommt und die er am Schlusse derselben mit Emphase wiederholt¹⁾. Auf Grund der vorausgegangenen Argumentation allein kann Kebes dem Sokrates nicht glauben, dass der Sterbetag für den Philosophen ein Freudentag ist; erst wenn er ihm die Voraussetzung des ganzen Beweises, nämlich die Unsterblichkeit der Seele, dialektisch begründet hat, kann er seiner Behauptung beistimmen.

Sokrates zerlegt seine Beweisführung für die Unsterblichkeit der Seele ganz nach der Forderung des Kebes in zwei Teile. Im ersten sogenannten physischen oder naturphilosophischen Beweise, hergenommen aus dem allgemeinen Gesetze vom Kreislaufe des Werdens, beweist Sokrates die selbständige Fortdauer der Seele nach dem Tode (*ὡς ἔστι ἡ ψυχὴ ἀποθανόντος τοῦ ἀνθρώπου*), jedoch ohne jede spezifizierende Bestimmung. Im zweiten sogenannten psychologischen Beweise, hergenommen aus dem Philosophem: Lernen ist Wiedererinnerung, geht Sokrates auf die innere Beschaffenheit der Seele ein und zeigt, dass sie schon vor dem Eintritt in den Körper ein sich selbst bewusstes, mit Denkkraft ausgestattetes Wesen war (*ὡς τινα δύναμιν ἔχει καὶ φρόνησιν*), um schliesslich durch Verbindung dieses zweiten Beweises mit dem ersten das Fortleben der Seele als eines denkenden und sich selbst bewussten Wesens auch nach dem Tode zu folgern.

Dass diese beiden Beweise, obwohl von einander getrennt und selbständig durchgeführt, sich gegenseitig ergänzen und in Wirklichkeit nur ein Beweis sind, geht aus jener Stelle im 23. Kapitel hervor, wo Kebes am zweiten Beweise anzusetzen hat, dass durch ihn nur die Hälfte von dem, was bewiesen werden muss, bewiesen zu sein scheint, nämlich nur die Präexistenz der Seele, worauf Sokrates durch Kombination beider Beweise auch auf die Postexistenz der Seele schliesst²⁾. „Der erste Beweis hatte dargethan, dass die Seele durch den Tod nicht vernichtet wird, sondern immer wieder neue Verbindungen eingeht, also auch nach dem Tode ist; aber auch nichts weiter, als dass sie ist. Der zweite Beweis thut dar, dass ihr Wissen der Begriffe unabhängig ist von ihrer Verbindung mit dem Körper, dass sie dies bereits vor ihrer Verbindung mit dem Körper gehabt hat und dass auch während dieser Verbindung sich dies Wissen als ein Wissen a priori erweist. Wenn nun der erste Beweis dargethan hat, dass die Seele auch nach dem Tode existiert, so fügt der zweite Beweis hinzu, dass sie als eine wissende existiert“³⁾.

Wie in der ersten Stufe der Steigerung die Beweise für das Sterbenwollen des Philosophen stufenmässig geordnet sind und eine Klimax bilden, so ist auch in diesen zweien, einen einzigen Beweis bildenden, Argumenten der zweiten Stufe der Steigerung ein Fortschritt der Handlung zu bemerken. Denn während im ersten Argumente die Begründung sich mehr äusserlich vollzieht, indem sich dieselbe auf ein ganz allgemeines Prinzip aufbaut, welches mit der Seele als solcher eigentlich gar nichts zu thun hat, geht das zweite Argument von lauter spezifisch psychologischen Thatsachen aus.

c) Dritte Stufe der Steigerung (cap. 24—35).

Auf einer noch höhern Stufe steht der dritte Beweis, den man den metaphysischen oder ontologischen Beweis für die Unsterblichkeit der Seele genannt hat, aber mit dem nämlichen Rechte auch den noetischen Unsterblichkeitsbeweis nennen könnte, weil er auf dem uralten erkenntnistheoretischen Prinzip ruht, dass alle Erkenntnis eine innere Verwandtschaft zwischen dem erkennenden Subjekte und dem erkannten Objekte zur Voraussetzung hat.

¹⁾ p. 114 d. e. ²⁾ p. 77 c. d.

³⁾ Dr. Gustav Schneider, die Weltanschauung Platons, dargestellt im Anschluss an den Dialog Phädon. Berlin 1898. p. 37.

Weder Simmias noch Kebes haben gegen die vorausgegangene Beweisführung des Sokrates etwas einzuwenden, und in der That ist das Ziel derselben, welches von Kebes im 14. Kapitel gesteckt wurde, vollständig erreicht: es ist nachgewiesen, dass die Seele ist und dass sie eine gewisse Kraft und Erkenntnis besitzt. Sokrates brauchte also bloss zurückzuschliessen, dass infolge dessen die Besorgnis des Kebes unbegründet ist, die Seele möchte nach ihrer Trennung vom Körper wie ein Rauch oder Hauch sich verflüchtigen und nichts und nirgends mehr sein, und der Beweis wäre in aller Form abgeschlossen. Anstatt dessen aber bringt Sokrates einen neuen Beweis für die Unsterblichkeit der Seele bei, indem er noch tiefer auf das innere Wesen derselben eingeht, ihre Verwandtschaft mit den Ideen nachweist und aus dieser Verwandtschaft ihre Einfachheit, Unauflösbarkeit und Immaterialität folgert (cap. 24—29), eine kurze Eschatologie gibt (29—32) und schliesslich die ethischen Folgerungen aus seiner Lehre zieht (32—35).

So deutlich nun auch Platon am Schlusse des 23. Kapitels andeutet, dass der erste Beweis für die Unsterblichkeit der Seele vollständig abgeschlossen ist, da die beiden Opponenten nichts gegen denselben einzuwenden haben, und so deutlich im 24. Kapitel eine neue Beweisreihe angekündigt ist, so ist dennoch „von sehr beachtenswerter Seite behauptet worden, dass zu Anfang des Kapitels von Sokrates im Ernste angenommen werde, dass der geführte Beweis die Möglichkeit zulasse, dass der Wind die Seele beim Verlassen des Körpers zerblase und zerstreue. Dem Zusammenhange nach haben wir darin zunächst nur eine feine Ironie des Sokrates zu erblicken, der seine Zuhörer damit neckt, dass sie sich, trotzdem sie jenem Beweise schliesslich vollkommen zugestimmt haben, von der Furcht, die Seele möchte nach dem Tode untergehen, noch nicht frei machen können, sondern immer noch in materialistischen Anschauungen befangen sind. Neckend ist ja der ganze Ton, namentlich im Zusatz: „Zumal wenn es sich trifft, dass jemand nicht bei Windstille, sondern während eines grossen Sturmes stirbt.“ Auch Kebes fasst die Aeusserung des Sokrates als eine neckische auf, denn er lacht über sie. Ferner kann ein Mangel des voraufgehenden Beweises, der eine Ergänzung durch das Folgende notwendig mache, um des ganzen Zusammenhanges willen hier nicht gefunden werden. Sokrates beschuldigt doch mit diesen Worten Kebes und die Uebrigen einer groben materialistischen Auffassung vom Wesen der Seele. Eine solche schliesst der voraufgehende Beweis schon durch die Annahme angeborener Begriffe aus. Also eine Lücke im Beweis oder einen Mangel desselben, der eine solche Annahme noch zuliesse, kann Sokrates nicht bezeichnen wollen. Das zeigt schliesslich auch das Folgende. Kebes erwidert: „Suche uns zu überzeugen in der Annahme, dass wir dies fürchten“, verbessert sich aber dahin, „vielmehr nicht als ob wir es fürchteten, sondern es ist vielleicht auch in uns ein Kind, welches derartige Befürchtungen hegt. Dies nun wollen wir versuchen zu überreden, dass es den Tod nicht fürchtet wie den Popanz.“ Also Kebes wendet gegen die Stichhaltigkeit des Beweises nichts ein, aber die Wahrheit der Unsterblichkeit der Seele ist ihm noch nicht zur vollen innern Gewissheit geworden; mit seinem logischen Denken glaubt er an den Beweis, aber das Kind in ihm, ich möchte sagen, der natürliche Mensch in ihm, kann sich von sinnlichen oder materialistischen Anschauungen noch nicht gänzlich losmachen. Das geht eben nicht sogleich, das erfordert lange Zeit und viele Uebung. Der Mensch ist in seinen Anschauungen zunächst von der Sinnenwelt gefangen genommen. Daher will er auch das Geistige zunächst in sinnlicher Form fassen, wie denn auch der hier gerügten Befürchtung die volkstümliche Annahme von der Seele als einem Luftartigen zu Grunde liegt, und so erfordert es fortgesetzte tägliche Uebung, wenn er zu einer geistigen und wahren Erfassung vom Wesen der Seele vordringen will“¹⁾.

Eine Steigerung aber hat dieser selbständig dastehende Beweis nicht nur deshalb

¹⁾ Schneider a. a. O. p. 38 f.

zu verzeichnen, weil er tiefer in das innere Wesen der Seele eindringt, sondern auch deshalb, weil er die beiden vorausgegangenen Beweise, oder vielmehr die Voraussetzungen derselben in höherer Einheit in sich aufnimmt. Denn während der erste Beweis von der Objektivität des Daseins und der zweite von der Subjektivität des Denkens und Erkennens ausgieng, vereinigt der dritte beide Seiten in sich und erkennt die Wesensähnlichkeit zwischen Objekt und Subjekt oder Sein und Denken an, da der denkende Geist und die gedachten Ideen, wenn auch nicht identisch, so doch wenigstens ähnlich sind¹⁾.

Aber warum denn der eschatologische Exkurs und die darauffolgende umfangreiche Paränese? Der Grund zu diesen eschatologisch-ethischen Erörterungen ist bereits in der ersten Stufe der Steigerung gelegt, wo der aus der Lebensaufgabe des Philosophen hergenommene Beweis auch in eine ethische Reflexion ausläuft. Beide didaktischen Partien sind aber durch den Zweck des Dialoges bedingt, der darin besteht, nachzuweisen, dass der Sterbetag zunächst für Sokrates selbst und dann für jeden wahren Philosophen ein Freudentag ist. Es ist überhaupt eine oft wahrnehmbare Eigentümlichkeit platonischer Kompositionsweise, irgend einen Gedanken zuerst ganz allgemein in seinen Umrissen hinzuerwerfen, um ihn dann später wieder aufzunehmen und in seinen einzelnen Teilen auszuführen. So lässt der Dichterphilosoph seinen Sokrates in der ersten ethischen Betrachtung die verschiedene Lebensanschauung und Lebensführung der wahren und Scheinphilosophen ausführlich schildern, um daraus zunächst nur ganz allgemein die Folgerung abzuleiten, dass auch das Los beider nach dem Tode ein ebenso verschiedenes sein werde. Nachdem aber Sokrates in den beiden der ersten ethischen Betrachtung folgenden Beweisen die Fortdauer der Seele nach dem Tode bewiesen hat, schildert er nun in ausführlicher Eschatologie das Schicksal der verschiedenen Seelen nach ihrer Trennung vom Leibe. In der ersten ethischen Betrachtung wurden dreierlei Klassen von Menschen unterschieden, oder vielmehr stillschweigend angedeutet. Rohe, sinnliche Menschen, solche, die zwar Tugend üben, allein mehr aus Gewohnheit, ohne philosophisches Bewusstsein, und wahre Philosophen, die mit Erkenntnis und Bewusstsein nach Weisheit und Tugend streben. Ganz entsprechend schildert nun die Eschatologie das Schicksal der Seelen dieser drei verschiedenen Klassen von Menschen nach dem Tode. Wie ferner Sokrates in der ersten ethischen Betrachtung die Weisheit, die den Philosophen allein wertvolle Münze (*νόμισμα*) genannt hat, für die sie alle sinnlichen Genüsse hinzugeben bereit sind, so zeigt er in der zweiten ethischen Betrachtung, wie die Weisheitsfreunde, unbekümmert um jeden irdischen Vorteil oder Nachteil, ihre Seele bei der Philosophie in die Lehre schicken, die sie herauslöst aus den Banden des Leibes und sie hinaufführt aus dieser Welt des Scheines und des Truges in die Welt der Ideen, in welcher einzig und allein die Wahrheit rein und ungetrübt wohnt. Wie endlich die erste ethische Betrachtung mit Widerlegung des Satzes schliesst, dessen Beweis sich die spekulative Erörterung zur Aufgabe gemacht und sich so als Ergänzung und Bekräftigung der philosophischen Argumentation herausstellt, so weist auch die eschatologisch-ethische Partie am Schlusse deutlich auf den Einwand von Kebes zurück, mit dessen Widerlegung sich die ganze Erörterung von Kapitel 14—29 befasste und gibt sich so als Unterstützung der doktrinären Beweisführung zu erkennen. So ist also nicht bloss in den spekulativen, sondern auch in den ethischen Partien eine fortwährende Steigerung unverkennbar.

¹⁾ Vgl. Steinhart a. a. O. p. 417. Dass jedoch von einer Wesenseinheit zwischen Objekt und Subjekt oder Sein und Denken, wie sie Steinhart dem Beweise vindiziert, nicht gesprochen werden kann, geht nicht nur aus dem ganzen Wortlaute des Beweises klar hervor, wo der Nachdruck überall auf die blosser Ähnlichkeit zwischen Seele und Idee gelegt wird, sondern auch aus dem nachfolgenden Gange des Dialoges, da unter dieser Voraussetzung der Einwurf des Simmias und des Kebes und infolge dessen der dialektische Beweis, der wesentlich durch den Einwand von Kebes bedingt ist, nicht wohl möglich wäre. Vgl. hiezu I. Teil, p. 33 f.

4. Höhenpunkt (cap. 35—39).

„Der Höhenpunkt des Dramas ist die Stelle, in welcher das Ergebnis des aufsteigenden Kampfes stark und entschieden heraustritt. Er ist fast immer die Spitze einer gross ausgeführten Szene, an welche sich die kleinern Verbindungsszenen von der Steigerung und der fallenden Handlung heranlegen. Allen Glanz der Poesie, alle dramatische Kraft wird der Dichter anzuwenden haben, um diesen Mittelpunkt seines Kunstwerkes lebendig herauszuheben.“¹⁾ Dies Kriterium trifft in unserm philosophischen Drama in der Partie von cap. 35—39 vollständig zu. Denn zu Beginn des 35. Kapitels wird der Eindruck der steigenden Handlung lebendig geschildert, die sich in den Kapiteln 36 und 37 durch die Einwürfe des Kebes und Simmias zur höchsten Höhe erhebt, während Kapitel 38 den Uebergang zur fallenden Handlung vermittelt. So ist also die Hauptszene des Höhenpunktes der Mittelpunkt von zwei dramatischen Momenten, welche nach beiden Seiten anschliessend auf- und abwärts laufen: das eine ist das tragische Moment, das andere das Moment der letzten Spannung. Zudem entfaltet Platon in den beiden kleinen die eigentliche Hauptszene des Höhenpunktes umrahmenden Nebenszenen die höchste Kunst seiner poetischen Darstellung; sein goldener Griffel zaubert dem Leser die Handlung so dramatisch lebendig vor Augen, dass er sich fast als unmittelbaren Teilnehmer derselben wähnt.

a) *Tragisches Moment* (περίπτεια cap. 35).

Mit Schluss des 34. Kapitels gewinnt es den Anschein, als ob das Ziel der Handlung vollständig erreicht wäre. Die Unsterblichkeit der Seele und mithin die Todesfreudigkeit des Philosophen ist über allen Zweifel erwiesen, das Schicksal der Seelen im Jenseits ist geschildert und die ethischen Folgerungen für das Verhalten im Diesseits sind daraus gezogen. Diesen Eindruck gibt denn auch Platon selber am Beginne des nächsten Kapitels wieder, indem er auf der Szene, auf welcher bisher so lebhaft gekämpft wurde, ein lang andauerndes Stillschweigen eintreten und sowohl Sokrates selbst als auch die meisten von den Anwesenden in Betrachtung über das Gesagte versunken sein lässt. Die so ins Stocken geratene Handlung wird aber durch das plötzliche Hereinbrechen eines zwar „unvorhergesehenen und überraschenden aber in der Anlage der Handlung bereits gegründeten Ereignisses“ wieder in Bewegung gesetzt. Dieses Moment im Drama wurde bei den Griechen Peripetie genannt, in der modernen dramatischen Technik heisst es tragisches Moment.²⁾

Das Ereignis, durch welches die Handlung wieder in Bewegung gesetzt wird, ist die leise Unterredung zwischen Kebes und Simmias, die von Sokrates wahrgenommen wird und ihn zur Aufforderung veranlasst, falls sie am Gesagten irgend etwas auszusetzen hätten, ihre Bedenken nur ungescheut zu äussern. Dies Ereignis ist unvorhergesehen und überraschend, denn die ganze übrige Zuhörerschaft ist so lebendig von der Stichhaltigkeit der voraufgehenden Beweisführung überzeugt, dass die auf diese Aufforderung des Sokrates hin vorgebrachten Einwände der beiden Thebaner einen äusserst peinlichen Eindruck auf dieselbe machen. Dies Ereignis ist auch zugleich in der Anlage der Handlung begründet, denn, wie schon früher bemerkt, laufen die Einwürfe der beiden Gegenspieler im Wesentlichen auf den nämlichen Gedanken hinaus, welcher bereits im Einwand des Kebes enthalten war, nämlich auf eine materialistische Auffassung vom Wesen der menschlichen Seele. So finden sich also am Beginne des 35. Kapitels alle Merkmale, welche die dramatische Technik vom tragischen Momente verlangt, so dass wir dies Kapitel mit Recht mit diesem dramatischen Terminus belegen können.

Und wie Sophokles in seinen Tragödien diese szenische Erfindung oft mit dem ganzen Farbenglanze seiner Kunst ausstattet, so hat auch Platon das tragische Moment

¹⁾ G. Freytag a. a. O. p. 113.

²⁾ Freytag a. a. O. p. 90.

in seinem Phädon mit jener vielbewunderten Stelle ausgezeichnet, welche diesem Dialoge den poetischen Namen „Schwanengesang des Sokrates“ eingetragen hat. Als nämlich Simmias zu Sokrates sagt, Kebes und er hätten in ihrer Verlegenheit schon längst einander angestossen und aufgefordert zu fragen, hätten aber in Rücksicht auf sein gegenwärtiges Unglück von einer weitem Polemik gegen ihn absehen wollen, so sagt Sokrates: „Ei tausend, o Simmias, fürwahr schwerlich wohl dürfte ich die andern Menschen überzeugen, dass ich mein gegenwärtiges Schicksal nicht für ein Unglück halte, da ich nicht einmal euch überzeugen kann, sondern ihr noch fürchtet, ich möchte jetzt noch übler gestimmt sein als früher im Leben. Und wie mir scheint, dünke ich euch in der Seherkunst niedriger zu stehen als die Schwäne, die, wenn sie merken, dass sie sterben müssen, wie sie wohl auch zuvor singen, doch dann am meisten und ganz besonders singen, voll Freude, dass sie nun zum Gotte von hinnen gehen können, dessen Diener sie sind. Die Menschen aber lügen wegen ihrer Todesfurcht auch den Schwänen etwas an und sagen, den Tod beklagend sängen sie aus Trauer und bedenken nicht, dass kein Vogel singt, wenn er hungert oder friert oder sonst ein Leid hat, weder die Nachtigall, noch die Schwalbe, noch der Wiedehopf, von denen man sagt, sie sängen klagend vor Leid, sondern weder diese scheinen mir vor Leid zu singen noch die Schwäne; im Gegenteil, als dem Apollon heilige Vögel sind sie mit Prophetengabe ausgestattet und weil sie die Güter im Hades voraus wissen, singen und vergnügen sie sich an jenem Tage ganz besonders und mehr als in früherer Zeit. Ich aber denke auch selbst ein Dienstgenosse der Schwäne zu sein und ein Priester desselben Gottes und nicht in einem geringern Grade als sie die Prophetengabe empfangen zu haben und nicht weniger mutig als sie vom Leben zu scheiden.“¹⁾

b) *Hauptszene des Höhenpunktes* (cap. 36—38).

Die durch die beiden Gegenspieler wieder in Bewegung gesetzte Handlung steigt durch die triftigen Einwände, welche sie auf Aufforderung und Ermutigung des Sokrates hin gegen die Thesis desselben erheben, zur höchsten Höhe empor. Dadurch, dass die Hauptszene des Höhenpunktes doppelt umfangreicher ist als die beiden sie begleitenden und umrahmenden Nebenszenen, ist dieser wichtige Punkt im Drama nicht nur gebührend gekennzeichnet, sondern auch kräftig herausgehoben.

Der Einwand des Simmias knüpft an das durch den metaphysischen Beweis gewonnene Resultat an: „Die Seele ist dem Göttlichen, Unsterblichen, Intelligiblen, Eingestaltigen, Unauflösbaren und Unveränderlichen am ähnlichsten, der Leib aber dem Menschlichen, Sterblichen, Unvernünftigen, Vielgestaltigen, Auflösbaren und Veränderlichen.“²⁾ Mit diesem Satze kann sich Simmias insofern nicht einverstanden erklären, als man ja von der Harmonie einerseits und der Lyra und den Saiten andererseits genau dasselbe sagen könnte, nämlich dass die Harmonie an der gestimmten Lyra etwas Unkörperliches und Unsichtbares, etwas sehr Schönes und Göttliches ist, während die Lyra selbst und die Saiten etwas Körperliches und Zusammengesetztes, etwas Irdisches und dem Sterblichen Verwandtes sind. Wie nun Sokrates aus dem Fortexistieren des Leibes nach dem Tode auf die Fortdauer der Seele nach ihrer Trennung vom Leibe geschlossen hat, ebenso, meint Simmias, könnte man analog auch von der Harmonie, wenn die Lyra zerbrochen und die Saiten zerschnitten wären, folgendes sagen: Da die Lyra und die Saiten noch vorhanden sind, obwohl sie dem Bereiche des Sterblichen und Vergänglichen angehören, so muss notwendigerweise auch die Harmonie, welche die Natur des Göttlichen und Unsterblichen in sich trägt und ihm verwandt ist, noch irgendwo fortexistieren und kann unmöglich vor oder mit dem Sterblichen, nämlich der Lyra und den Saiten untergegangen sein. Dem widerstreitet aber die Erfahrung. Denn mit Vernichtung der Lyra schwindet

¹⁾ p. 84 e—85 c.

²⁾ p. 80 b.

auch die Harmonie dahin, da dieselbe in ihrem ganzen Dasein an die Lyra gebunden ist und ohne dieselbe gar nicht gedacht werden kann. Ebenso, meint Simmias, gehe auch die Seele als Harmonie des Körpers und als Produkt der materiellen Zusammensetzung desselben zugleich mit dem Körper unter, während die irdischen Reste des Leibes noch lange fort dauerten.

Dem Einwurfe des Simmias, welchen Sokrates selbst als sehr gelungen bezeichnet, reiht nun auch Kebes den seinigen an. Auch er kleidet denselben in ein Gleichnis. Wie ein Weber, der viele Kleider nacheinander für sich gewoben und verbraucht hat und nun in dem letzten noch nicht verbrauchten sterbe, trotzdem für etwas Ideelleres, Göttlicheres und länger Dauerndes gehalten werden müsse, als das ihn gleichsam überlebende Gewand, so sei es ganz gut mit der Idealität und Gottähnlichkeit der Seele vereinbar, dass dieselbe zwar viele Leiber nacheinander überdauere, aber doch zuletzt in ihrer Lebenskraft erschöpft in einem derselben als ihrem letzten untergehe. Da nun aber niemand wisse, welche von den Trennungen des Leibes und der Seele, die die Seele durchzumachen hat, die letzte sei, so könne niemand mit Sicherheit darauf rechnen, dass er nach dem Tode noch fortleben werde, sondern jedermann müsse befürchten, der an ihn herantretende Tod könnte auch Tod der Seele sein. Solange also nicht der Beweis für die absolute Unsterblichkeit und Unvergänglichkeit der Seele erbracht ist, muss Kebes die Todesfreudigkeit des Sokrates und des Philosophen überhaupt als ungerechtfertigt und unvernünftig ansehen.

Diese kurze zusammenfassende Darlegung der Einwürfe der beiden Thebaner zeigt, dass dieselben nicht bloss mit der vorausgegangenen Handlung in inniger Verbindung stehen, sondern auch sich gegenseitig ergänzen, und zwar wiederum ganz nach dem Gesetze der dramatischen Steigerung, sodass der Einwand des Kebes auf einer höhern Stufe steht und, weil tiefer in das innere Wesen der Seele eingreifend, dem Sokrates mehr Veranlassung gibt, seine noch nicht dargelegten positiven Ansichten über das Wesen der Seele zu äussern, als der nicht so sehr durch seinen Gehalt wichtige, sondern vielmehr durch seine poetische Fassung frappierende Einwurf des Simmias. Denn während Simmias, freilich ohne es zu bemerken, sowohl die Präexistenz als auch die Postexistenz der Seele stillschweigend in Abrede stellt, indem die Seele als Produkt des Körpers nicht nur ihrem Entstehen nach später ist als dieser, sondern auch in ihrem Dasein ans Dasein des Körpers gebunden ist und demnach notwendig mit demselben untergehen muss, gibt Kebes die im Vorausgegangenen bewiesenen Eigenschaften der Seele unumwunden zu und erklärt sich mit der Behauptung des Sokrates, dass die Seele als etwas Ideelles und Göttliches den Leib als das Materielle und Menschliche überdauere, durchaus einverstanden; ja er geht sogar noch um einen Schritt weiter oder vielmehr er stellt dasjenige, was Sokrates in seiner bisherigen Beweisführung stillschweigend vorausgesetzt hatte, deutlicher heraus, nämlich dass die Seele als das Prinzip des Lebens die Schöpferin, Erbauerin und Erhalterin des Körpers sei; nur ist Kebes der Ansicht, dass aus den bewiesenen Eigenschaften der Seele noch nicht ihr ewiges, ja nicht einmal ihr einstweiliges Fortbestehen nach dem Tode mit Sicherheit geschlossen werden könne.

c) *Moment der letzten Spannung* (cap. 38).

Durch Darlegung der Einwürfe der beiden Opponenten ist die Spannung in der Zuhörerschaft auf das Höchste gestiegen. Kapitel 38 erhält diese Spannung aufrecht und widmet sich grösstenteils der Schilderung des Eindruckes, welchen die ernstesten Vorhalte des Simmias und Kebes auf das Auditorium gemacht haben. „Wir alle nun“, erzählt Phädon, „als wir sie so reden hörten, wurden, wie wir später zu einander sagten, in eine peinliche Gemütsstimmung versetzt, weil sie uns, die wir von den vorausgegangenen Reden ganz überzeugt waren, wieder zu verwirren und in Unglauben zu stürzen schienen, und

zwar nicht bloss den vorausgehenden Erörterungen gegenüber, sondern auch in bezug auf das, was später noch vorgetragen werden sollte, und wir hegten die Befürchtung, wir möchten unfähige Richter, oder der Gegenstand selbst möchte gar nicht beweisbar sein.“¹⁾

Die Rückwirkung der beiden Einwürfe auf die unmittelbar vorhergegangene positive Beweisführung sowie ihren niederschlagenden Eindruck auf die Anwesenden schildert und verstärkt Platon noch weiter dadurch, dass er hier das einleitende Gespräch wieder hervorbrechen und selbst Ekekrates, der nicht unmittelbar Zeuge der Handlung war, sondern bloss die Schilderung derselben aus dem Munde des Phädon vernimmt, von einer ganz gleichen Stimmung beherrscht sein lässt, wie die Schüler und Freunde des Sokrates. „Bei den Göttern, Phädon“, sagt Ekekrates, „das verzeihe ich euch gerne. Denn auch mir selbst, der ich dir jetzt zugehört habe, drängt sich folgende Aeussung auf: „Welchem Beweise sollen wir nun noch Glauben schenken? Denn so überzeugend der vorhergegangene Beweis des Sokrates auch war, so hat er jetzt doch seine Beweiskraft verloren. Denn wunderbar fesselt mich diese Behauptung jetzt und immer, dass unsere Seele eine Art von Harmonie sei, und als sie dargelegt wurde, erinnerte sie mich gleichsam, dass ich auch selbst früher dieser Ansicht huldigte. Und gar sehr bedarf ich wieder gleichsam von vornherein eines andern Beweises, der mich überzeugen soll, dass die Seele des Sterbenden nicht mitstirbt. Sage nun, beim Zeus, auf welche Weise Sokrates den Beweis verfolgt habe, und ob auch an ihm, wie du von euch sagst, etwas von Verstimmung wahrzunehmen gewesen sei oder nicht, ob er vielmehr seinem Beweis mit Sanftmut zu Hilfe gekommen sei und ob er ihn hinlänglich oder mangelhaft verteidigt habe. Das alles erzähle uns so genau, als du kannst.“²⁾

Diese kurze Zwischenrede des Ekekrates ist zugleich in hohem Grade dazu angethan, die Spannung für die nachfolgende Handlung zu erhöhen, ob nämlich Sokrates gegen die Einwürfe der beiden Thebaner aufkommen werde oder nicht. Schon nach dem Einwande von Simmias hatte sich Sokrates, allerdings mehr ironisch, verlegen gezeigt.³⁾ Diese Verlegenheit ist durch den ungleich triftigeren Einwand des Kebes noch erhöht worden, und das ganze Auditorium schwebt in peinlicher Ungewissheit, ob Sokrates seine nun vollends in Frage gestellte Behauptung von der Unsterblichkeit der Seele durch einen neuen positiven Beweis aufrecht zu erhalten im stande sein werde oder nicht.

Wie das tragische Moment, so ist auch das Moment der letzten Spannung mit einer herrlichen poetischen Stelle ausgezeichnet, voll dramatischer Lebendigkeit und Plastizität, von welcher Schmidt mit Recht sagt, sie würde einem Maler einen sehr dankbaren Stoff zu einem Gemälde bieten, da sich in ihr das Voraufgegangene am lebendigsten widerspiegelt und das Kommende am deutlichsten ahnen lässt.⁴⁾ Nach obiger Aufforderung des Ekekrates, ihm alles genau zu erzählen, fährt nämlich Phädon also fort: „Fürwahr, o Ekekrates, oft zuvor habe ich den Sokrates bewundert, jedoch niemals war ich in höherem Grade über ihn entzückt, als bei dieser Veranlassung. Nun, dass er um eine Antwort nicht verlegen war, das ist wohl nichts Besonderes. Was ich aber am meisten an ihm bewunderte, ist vorerst das, wie gern und wohlwollend und beifällig er die Erörterungen der Jünglinge aufnahm, sodann, wie scharf er es herausfühlte, welch einen peinlichen Eindruck ihre Reden auf uns gemacht hatten, dann, wie gut er uns heilte und gleichsam als Flüchtlinge und Ueberwundene wieder zu sich zurückrief und antrieb, ihm zu folgen und den Gegenstand mit ihm zu untersuchen. Ich sass nämlich gerade zu seiner Rechten neben dem Bette auf einem Fusschemel, Sokrates aber auf einem weit höheren Sitze als ich. Er streichelte mir nun mit der Hand das Haupt und fasste die Haare im Nacken zusammen — denn auch sonst, wenn es sich so gab, hatte er die Gewohnheit, in

¹⁾ p. 88 c.

²⁾ p. 88 d. e.

³⁾ p. 86 e.

⁴⁾ Vgl. den diesbezüglichen Aufsatz in Schmidt's Beiträgen zur Erklärung platonischer Dialoge. p. 153—156.

meinen Haaren zu spielen — und sagte: Morgen also wirst du wohl, o Phädon, deine schönen Haare abscheren. Wahrscheinlich, erwiderte ich, o Sokrates. Nicht, wenn du mir folgst. Aber warum? sagte ich. Heute schon, entgegnete Sokrates, müssen wir es thun, ich mit den meinen und du mit den deinen, wenn anders uns der Beweis dahinstirbt und wir nicht im Stande sind, ihn zum Leben zu erwecken. Und zwar würde ich, wenn ich du wäre und mir der Beweis entflöhe, einen Schwur thun, wie die Argiver, nicht eher wieder das Haar wachsen zu lassen, bevor ich in erneutem Kampfe den Beweis des Simmias und Kebes besiegt hätte. Aber, sagt Phädon, gegen zwei soll nicht einmal Herakles stark genug sein. Da erwidert Sokrates: Wohlan, so rufe auch mich als deinen Jolaos zu Hilfe, so lange es noch Tag ist. Also rufe ich dich zu Hilfe, sagt Phädon, aber nicht als Herakles den Jolaos, sondern als Jolaos den Herakles. Das hat nichts zur Sache, antwortet Sokrates.¹⁾

5. Fallende Handlung (*λύσις* cap. 39—65).

a) *Erste Stufe des Falles* (cap. 39—41).

Wie oben Kapitel 35, welches das tragische Moment in sich schliesst, die Anknüpfungspunkte für die Höhenszene enthält, auf welche es unvermerkt hinüberleitet, so kündigt auch Kapitel 38, welches das Moment der letzten Spannung darlegt, in seiner zweiten Hälfte in der Schilderung der Gemütsstimmung des Sokrates, die im Gegensatz zu seiner Umgebung voll Ruhe und Heiterkeit ist, die fallende Handlung oder die Lösung (*λύσις*) der vorgebrachten Schwierigkeiten an und führt durch das trauliche Zwiegespräch zwischen Sokrates und Phädon ganz ungezwungen auf dieselbe hinüber. Weil aber die Anwesenden sich von den Gegengründen der beiden Thebaner haben so sehr einnehmen lassen und ihr Vertrauen auf die Beweisbarkeit des in Frage Stehenden fast gänzlich erschüttert ist, so muss Sokrates, will er die folgende Widerlegung nicht in den Wind sprechen, derselben zuerst durch eine Paränese Boden in den Herzen der Zuhörer verschaffen und dies thut er dadurch, dass er vor Misologie, das heisst vor Hass und Abneigung gegen philosophische Untersuchungen warnt.

Im Gegensatz zu den Antilogikern oder Sophisten, die mit Leugnung jeder objektiven Wahrheit, sich selbst als Norm der Wahrheit hinstellen, indem sie über einen und denselben Gegenstand bald diese bald jene Ansicht äussern und verteidigen, heute einen Ausspruch als falsch darstellen und zu erweisen suchen, den sie gestern als wahr ausgaben, stellt Sokrates ein allgemeines Kriterium auf, das bei der Forschung nach Wahrheit in Anwendung zu bringen ist. Dies Kriterium besteht darin, dass man die Wahrheit, die es doch einmal geben muss und die, wenn es eine gibt, auch der Vernunft zugänglich und fassbar sein muss, ausfindig zu machen, nicht müde werden darf, sondern sie durch unausgesetzte, ernste Geistesarbeit, ohne sich von den augenblicklichen Misserfolgen abschrecken zu lassen, zu erringen bestrebt sein soll. Wenn sich dann ein Resultat der Wissenschaft, das man für richtig gehalten, entweder durch eigene Forschung oder durch Einwendungen anderer als falsch herausstellt, so soll man hierüber nicht ärgerlich werden und die Schuld von sich auf die Wissenschaft wälzen und nun sein übriges Leben ganz in Hass und Schmähung gegen wissenschaftliche Untersuchungen zubringen und sich so der Wahrheit und Wissenschaft zum eigenen grossen Schaden verlustig machen, sondern man soll sich selbst und seiner eigenen Unerfahrenheit die Schuld geben, man soll nicht der Ansicht huldigen, als sei an der Wahrheit nichts Gesundes und Sicheres, oder sie sei überhaupt nicht erkennbar, sondern vielmehr der Ueberzeugung sich hingeben, dass die Seele noch nicht gesund sei, um die Wahrheit zu erkennen und deshalb eben durch die

¹⁾ p. 89 c.

Beschäftigung mit der Wahrheit geheilt werden müsse, da die Wahrheit die beste Nahrung und Medizin der Seele bildet. Bei der Entwicklung und Darlegung einer Wahrheit selbst aber soll man es nicht machen wie die Sophisten, die nur darauf bedacht sind, dass der jedesmalige Gegenstand der Erörterung den Beifall der Zuhörerschaft finde, ohne sich viel darum zu kümmern, wie es sich mit dem in Frage stehenden Satze thatsächlich verhält, sondern man soll in erster Linie sich selbst von der Wahrheit des Gegenstandes zu überzeugen suchen und die zustimmende oder ablehnende Haltung der Anwesenden als Nebensache (πάρεργον) betrachten. Damit nun Sokrates nicht selber in den Fehler der Sophisten falle, nämlich der Zuhörerschaft subjektiv etwas als wahr zu erweisen suche, was vor der objektiven Wahrheit nicht Stand hält, deshalb fordert er seine beiden Opponenten zu genauer Kontrolle über die folgenden Untersuchungen auf, dass sie sich dabei nicht so sehr um Sokrates, als vielmehr um die Wahrheit bekümmern (σμερὸν φροντίσαντες Σωκράτους, τῆς δὲ ἀληθείας πολὺ μᾶλλον), und wenn es ihnen dünke, er sage etwas Wahres, so sollten sie ihm beistimmen, wenn aber nicht, mit jedem Beweismittel widerstreben und sich wohl in Acht nehmen, dass er nicht aus lauter Eifer und Eingenommenheit für seine Behauptung sich selbst und die Anwesenden täusche und wie eine Biene den Stachel des Zweifels und der Ungewissheit in ihren Seelen zurücklassend von hinnen gehe.

Diese herrlichen Worte des Sokrates über Misologie, die er an seinen Lieblingsschüler Phädon richtet, und die, wie noch viele andere Sätze und Wahrheiten im Dialoge bleibende Geltung haben, bilden gleichsam das Programm für die nachfolgenden Untersuchungen und lassen schon an sich deutlich durchblicken, dass Sokrates seine durch die Objectionen der beiden Thebaner umgeworfene Behauptung auf eine reellere Basis zu stellen hofft. Ueberdies spricht Sokrates diese Hoffnung deutlich aus, indem er sagt: „Diese bei mir bestehende Unwissenheit aber wird nicht lange fort dauern, denn das wäre übel, sondern sie wird bald nachher schwinden.“¹⁾ Damit ist die Widerlegung der die Zuhörerschaft so beunruhigenden Einwürfe als sicher in Aussicht gestellt und der erste Schritt zur λύσις gethan.

b) *Zweite Stufe des Falles* (cap. 41—44).

Dass es dem Sokrates ernst ist mit seinem Grundsatz, bei philosophischen Untersuchungen sich lediglich vom Wahrheitsinteresse leiten zu lassen, das beweist der Beginn des folgenden Kapitels, wo er zur Feststellung des Status quaestionis die Einwürfe seiner beiden Opponenten rekapituliert, um sich von ihnen authentisch bestätigen zu lassen, ob er ihre Darlegungen richtig aufgefasst und verstanden habe oder nicht, ferner, dass er, obwohl die Widerlegung des ersten Einwurfes eigentlich nur den Simmias berührt, dennoch auch den scharfsinnigeren Kebes zur Prüfung beizieht, um ja jede Täuschung zu vermeiden.

Auf wie schwachen Füßen aber der Einwurf des Simmias steht, zeigen die Sätze, welche der Widerlegung desselben zu Grunde gelegt werden. Diese sind nämlich grösstenteils entweder schon der vorausgegangenen Beweisführung zu Grunde gelegt, oder aus derselben gewonnen und von Simmias ausdrücklich als gesicherte Resultate zugegeben worden, sodass Sokrates einfach ad hominem argumentieren kann. Nur ein Satz, auf welchem die Widerlegung aufgebaut wird, ist im Vorausgegangenen nicht ausdrücklich enthalten, nämlich dass, da jede Seele ohne Unterschied Geist vom Geiste Gottes ist, keine in einem höhern oder geringern Grade Seele sein kann, als irgend welche andere.

Die Widerlegung selbst entwickelt sich nach folgenden Momenten:

¹⁾ p. 91 b: ἡ δὲ ἀγνοία μοι αὐτῇ οὐ ξυνδιατελεῖ, κακὸν γὰρ ἂν ᾦν, ἀλλ' ὀλίγον ὑστερον ἀπολείται.

a) Auf der einen Seite hat Simmias früher zugegeben, dass Lernen Wiedererinnerung ist, und infolge dessen die Seele schon vor dem Leibe als denkendes Wesen existiert haben muss, auf der andern Seite aber behauptet er in seinem Einwand, die Seele sei eine Harmonie des Leibes, das heisst das Produkt der Zusammensetzung der materiellen Substanzen des Leibes sowie ihres richtigen Verhältnisses zu einander. Mithin behauptet Simmias das erstemal: die Seele ist vor dem Leibe; das zweitemal: die Seele ist als Resultante des Leibes nach dem Leibe und verwickelt sich so in einen direkten Widerspruch. So bleibt ihm nun nichts anderes übrig, als sich für eine dieser zwei von ihm vertretenen Ansichten definitiv zu entscheiden. Simmias entscheidet sich für die erstere Ansicht, und zwar deshalb, weil sie sich auf einer psychologischen Thatsache stütze und durch eine regelrechte Beweisführung aus dem Wesen der Seele selbst gewonnen worden sei, während die letztere nur auf Analogie und Wahrscheinlichkeit beruhe und jeder sichern Grundlage entbehre.

β) Die Seele kann keine Harmonie an sich sein, wenn man ihr Verhältnis zum Körper auch ganz ausser Spiel lässt. Der Begriff Harmonie lässt eine graduelle Verschiedenheit zu, während der Begriff Seele eine solche ausschliesst. Eine Harmonie kann nämlich je nach der grössern oder geringern Stimmung ihrer Teile bald mehr bald weniger Harmonie sein, eine Seele aber kann nie mehr oder weniger Seele sein als die andere. Tugend ist Harmonie der Seele, Laster ist Disharmonie der Seele. Die tugendhafte Seele hat also in der Harmonie, die sie ja selbst ist, eine zweite Harmonie, nämlich die Tugend, die lasterhafte Seele hat, weil sie disharmonisch ist, keine zweite Harmonie in sich. Damit ist aber ein gradueller Unterschied zwischen Seele und Seele statuiert. Denn ist jede Seele ihrem Wesen nach Harmonie und ist eine Seele harmonischer als die andere, so ist eben deshalb die eine Seele im höhern Grade Seele als die andere, eine Behauptung, die oben als unrichtig zurückgewiesen wurde. Wer deshalb die Seele für eine Harmonie hält, der darf nicht sagen, dass die eine Seele weniger harmonisch sei als die andere, vielmehr gibt er dadurch stillschweigend zu, dass alle Seelen in gleicher Weise an der Harmonie Anteil haben, weil eben die eine Seele nicht mehr Seele sein kann als die andere.

γ) Noch mehr. Da in der Harmonie nicht zugleich Disharmonie sein kann, die Tugend aber Harmonie und das Laster Disharmonie ist, so kann die Seele als Harmonie nicht Trägerin des Lasters sein, das seiner Natur nach ja Disharmonie ist. Somit schliessen sich Seele und Laster notwendig aus, und es kann deshalb in moralischer Hinsicht nur harmonisch gestimmte, das heisst tugendhafte Seelen geben, was jedoch gegen alle Erfahrung spricht.

δ) Die Seele ist aber nicht nur nicht eine Harmonie an sich, sondern sie ist auch keine Harmonie des Leibes. Das lehrt die tägliche Erfahrung. Wäre die Seele nämlich eine Harmonie des Leibes, so könnte sie sich niemals über den Leib erheben, sondern sie müsste in allem seine Sklavin sein, weil sie eben als Produkt der verschiedenen Komponenten des Leibes ganz an den Leib gebunden und durch ihn bestimmt wäre. Nun aber tritt die Seele, weit entfernt sich vom Leibe führen und beherrschen zu lassen, vielmehr den Wünschen, Neigungen und Begierden desselben energisch entgegen und zeigt ihre dominierende Stellung ihm gegenüber dadurch, dass sie ihn ganz von sich abhängig macht, über ihn nach Belieben verfügt, ihn den anstrengendsten gymnastischen Uebungen und schmerzlichsten Operationen unterwirft u. s. f.

ε) Schliesslich wird gegen den Einwand des Simmias noch die Auktorität des „göttlichen Sängers Homeros“ ins Feld geführt.

c) Dritte Stufe des Falles (cap. 44—65).

Mit scherzhafter Anspielung auf die beiden thebanischen Landsleute Kebes und Simmias sowie auf deren Einwürfe leitet nun Sokrates zur Prüfung des viel gewichtigeren

Einwandes von Kebes über, indem er spricht: „Mit der Sache der thebanischen Harmonia ist es uns, wie es scheint, so ziemlich gnädig ergangen, was aber ist es nun mit der Sache des Kadmos; lieber Kebes, wie werden wir seine Gnade gewinnen und durch welchen Beweis?“¹⁾

Den anscheinend schwer zu bewältigenden Einwurf des Simmias hat Sokrates mit spielender Leichtigkeit vorzüglich mit Hilfe des vorausgegangenen Beweismateriales aus dem Wege geräumt und dadurch bei der Zuhörerschaft den gesunkenen Mut und das erschütterte Vertrauen auf die Beweisbarkeit der Sache wieder aufgerichtet. Dieser gehobenen Stimmung sowie dem zuversichtlichen Vertrauen der Anwesenden in die bessere Einsicht des Sokrates leiht nun Kebes selbst, der hartnäckige Gegner des Sokrates, Ausdruck. Denn als ihn Sokrates scherzend fragt, wie er es denn anstellen solle, um die Rede des Kadmos (worunter er eben den Einwurf des Kebes versteht) mit seiner Rede, mit welcher sie sich verfeindet hat, wieder auszusöhnen, welcher Worte er sich bedienen solle, um diese Versöhnung zu stande zu bringen, da antwortet Kebes: „Das wirst du, glaube ich, schon herausfinden, wenigstens hast du mir die Rede gegen die Harmonie wider mein Erwarten wundervoll vorgetragen. Denn als Simmias seine Zweifel äusserte, war ich sehr neugierig, ob jemand seinem Beweise werde etwas anhaben können. Deshalb schien es mir durchaus befremdend, dass derselbe gleich im ersten Angriff deiner Rede nicht Stand halten konnte. Es würde mich daher nicht Wunder nehmen, wenn auch die Rede des Kadmos das nämliche Schicksal hätte.“²⁾ Zugleich wird mit diesen Worten treffend auf den versöhnenden Abschluss der ganzen Handlung hingewiesen.

Dass Sokrates dem Einwurf des Kebes grössere Bedeutung beimisst, gibt er nicht bloss dadurch zu erkennen, dass er denselben ein zweitesmal bis ins einzelste rekapituliert und sich von Kebes die Richtigkeit der Auffassung desselben bestätigen lässt, sondern auch dadurch, dass er bei der Untersuchung geraume Zeit inne hält und bei sich selbst nachdenkt, um schliesslich die Wichtigkeit und ausschlaggebende Bedeutung der folgenden Darlegung mit den Worten zu kennzeichnen: „Nichts Geringes ist es, o Kebes, wornach du fragst. Denn wir müssen nun geradezu den Grund des Entstehens und Vergehens der Dinge durchforschen.“³⁾ In der That greift Kebes nicht wie Simmias einzelne Behauptungen an, welche die vorhergegangenen Erörterungen ergeben haben, sondern gibt dieselben rückhaltlos zu, erkennt ebensowohl die Präexistenz der Seele wie die Postexistenz derselben an, auch ihre Superiorität über den Körper, nur befürchtet er, die Seele möchte durch die wiederholten Einkörperungen allmählig ihre Kraft verlieren, immer schwächer und schwächer werden und schliesslich dahinsterven. Er vermisst also immer noch den Nachweis, dass die Seele schlechthin unsterblich und unvergänglich ist. „Das Folgende zeigt, dass auch Sokrates es für nötig hält, diesen Beweis noch zu erbringen. Im Anfang war bewiesen, dass das Leben aus dem Tode wird. Die Wahrheit dieses Satzes bestreitet Kebes auch jetzt nicht, aber er vermisst den Nachweis, dass dies in alle Ewigkeit so ist. Die Lebenskraft der Seele, meint er, könnte sich doch allmählig verbrauchen, und so könnte die Seele, nachdem sie sich viele Leiber gebaut und unabsehbare Zeiten gelebt hat, schliesslich doch dem Untergange anheimfallen. Somit bleibt immer noch zu beweisen, dass die Seele unvergänglich und unsterblich ist.“⁴⁾

So hat also diese zweite Widerlegung nicht rein negativen Charakter wie die erste, sondern gestaltet sich zugleich zu einem positiven Beweis für die Unsterblichkeit der Seele, den man gewöhnlich den dialektischen Unsterblichkeitsbeweis nennt. Von einer nähern Darlegung dieses scharfsinnigen Beweises, der die Unsterblichkeit aus dem Begriffe der Seele als Trägerin der Idee des Lebens entwickelt und durch einen längern historischen Exkurs über des platonischen Sokrates philosophische Irrfahrten eingeleitet ist, sehen wir

¹⁾ p. 95 a.

²⁾ p. 95 b.

³⁾ p. 96 a.

⁴⁾ Schneider a. a. O. p. 81.

an dieser Stelle ab und verweisen auf die übersichtliche Darstellung dieser Partie im ersten Teile unserer Arbeit.¹⁾

Zur dramatischen Würdigung dieses Abschnittes genüge zu erwähnen, dass das Gesetz der Steigerung den frühern Beweisen gegenüber auch in diesem letzten Beweise gewahrt ist. Denn während im dritten oder sogenannten metaphysischen Beweise die blosse Ähnlichkeit oder Verwandtschaft der Seele mit der Idee sich ausgesprochen findet, so wird in diesem Beweise die Seele als Trägerin der Idee des Lebens hingestellt, so dass der Tod weder mit seinem direkten Gegensatze, dem Leben, noch mit seinem indirekten, der Seele, sich vereinigen kann und mithin die Seele unsterblich und unvergänglich ist, weil sie eben den Grund und die Quelle unvergänglichen Lebens in sich trägt. Wie ferner im aufsteigenden Teile der Handlung eine beständige Steigerung stattfindet, indem auf der ersten Stufe die Unsterblichkeit der Seele einfach vorausgesetzt, auf der zweiten Stufe ihre Präexistenz und Postexistenz im allgemeinen dargelegt und auf der dritten Stufe tiefer und eingehender bewiesen wurde, so ist auch in den entsprechenden Teilen der fallenden Handlung eine beständige Klimax zu bemerken, indem die erste Stufe die Widerlegung der beiden Einwürfe in sichere Aussicht stellt, sowie den Modus procedendi ankündigt, die zweite den leichteren Einwand des Kebes beseitigt und die dritte mit Hilfe eines neuen positiven Beweises den schwerwiegenden Einwurf des Kebes aus dem Wege schafft. Wie endlich die *ῥέσις* mit einer ethisch-eschatologischen Betrachtung abschliesst, so läuft auch die *λύσις* in eine grossartige phantasiereiche Lehrdichtung vom Schicksal der Seelen nach dem Tode, von Gericht und Vergeltung aus. Während aber die erstere didaktische Partie das Schicksal der Seele nach ihrer Trennung vom Leibe hauptsächlich unter dem Gesichtspunkte der Palingenesie und Metempsychose schildert, indem sie die unreinen Seelen nach langem Umherirren um ihre Grabstätten endlich in Leiber unreiner Thiere gebannt, die Mittelmässigen bald in gesellige und harmlose Thiere, bald wieder in Menschen gleichen Schlages gebunden werden lässt, so zeichnet die Eschatologie nach dem letzten spekulativen Beweise das Schicksal der Seelen im Jenseits in ihrer von jedem Leibe entblössten Lebensform: die grössten Verbrecher werden als unheilbar in den Tartarus geworfen, aus welchem es keine Erlösung gibt, die mittelguten Seelen sowie die noch heilbaren Verbrecher büssen ihre Schuld an den Strömen der Unterwelt, wo sie durch Feuer und Wasser von den ihren Seelen anhaftenden Makeln gereinigt werden, nur die Philosophen gelangen auf die Hoherde und leben dort ohne Leiber in seligem Verkehre mit den Göttern fort. Indem Platon die menschliche Seele in dieser dreifachen Form nach dem Tode fortleben lässt, hat er in tiefsinniger Weise die eschatologischen Dogmen der katholischen Symbolik von Hölle, Fegfeuer und Himmel ausgesprochen, oder doch wenigstens geahnt, und es bewahrheitet sich hier wie noch in vielen andern Punkten der platonischen Theologie der tertullianische Satz: „Die menschliche Seele ist von Hause aus eine Christin“ (*anima humana naturaliter christiana*).²⁾ Weil ferner Platon im Verlaufe des Dialoges so oft auf den innigen Zusammenhang zwischen diesseitigem und jenseitigem Leben zu sprechen kommt und am Beginne des eschatologischen Mythos es geradezu ausspricht, dass der Zustand der Seele im Jenseits durch ihre Lebensführung im Diesseits wesentlich bedingt ist, so schildert er nun am Schlusse des Dialoges auch den gewaltigen Abstand zwischen dieser Welt der Erscheinung, in welcher die eingekörperte Seele lebt und der Idealwelt, in der die vom Körper losgelöste Seele fortzuleben bestimmt ist. Wie also in der eigentlichen Beweisführung jeder folgende Beweis auf einer höheren Stufe steht als der vorausgegangene, so ist auch in den didaktischen Partien ein beständiger Fortschritt vom Unvollkommenen zum Vollkommenen zu erblicken, so dass die dramatische Spannung auch in dieser Hinsicht aufrecht erhalten wird. Selbst die Einwände sind nach

¹⁾ p. 35–39.

²⁾ Tert. Apol. cap. 17.

dem Gesetze der Gradation geordnet, „insofern als bei diesen von der unvollkommensten Auffassung vom Wesen der Seele zu einer vollkommeneren und schliesslich zu der relativ vollkommensten vorgeschritten wird. Denn nach dem ersten Einwand ist die Seele zwar etwas Substanzielles, aber da sie etwas räumlich Ausgedehntes ist, das sich bei dem Tode auflöst, durchaus etwas Materielles. Bei der Auffassung der Seele als Harmonie ist dieselbe etwas Immaterielles, Erhabenes und Göttliches, aber nichts Substanzielles, und damit verfällt auch diese Auffassung vom Wesen des Menschen dem Materialismus. Nach der Auffassung des Kebes ist die Seele etwas Immaterielles und zugleich Substanzielles.“¹⁾

Wie ein dunkler Hintergrund, der nur einen flüchtigen Blick ins ferne in unsichern Umrisen vor uns aufdämmernde Land der Zukunft werfen lässt, schliesst die umfangreiche Lehrdichtung vom Aufenthaltsorte und Schicksal der Seelen nach dem Tode die ganze Reihe der Erörterungen ab. „Ihre geheimnisvollen Schauer haben die Seelen der Hörer auf den nahen Tod des geliebten Meisters vorbereitet, der ihnen nun als zuversichtlich gewisser Eingang in eine unvergängliche Herrlichkeit erscheint und sein einfach schönes Wort: Schön ist der Lohn und die Hoffnung ist gross, das uns fast wie ein Wort aus der heiligen Schrift ans Herz geht, in ihren Seelen wohl nicht leicht verklingen lässt.“²⁾

6. Exodos (καταστροφή cap. 65—67).

Alle sind jetzt von der Unsterblichkeit der Seele, der notwendigen Vorbedingung der Todesfreudigkeit des Philosophen, überzeugt. Der Kampf der gegenteiligen Ansichten ist geschlichtet, und der Schlussakt des philosophischen Dramas beginnt.

Deutlich hat Platon auch hier das Ende des eigentlichen wissenschaftlichen Redegefechtes angedeutet, indem er seinen Sokrates zur Behauptung zurückkehren lässt, von welcher dieser am Ende des achten Kapitels ausgegangen ist, dass nämlich der Philosoph, der während seines Lebens nicht den sinnlichen Freuden und Genüssen nachgestrebt, sondern ein Leben im Geiste geführt und seine Seele mit den sittlichen Kardinaltugenden geschmückt hat, getrosten Mutes seine Reise in den Hades antreten kann, wann die Gottheit ihn ruft. An einen jeden aus den Anwesenden werde früher oder später dieser Ruf ergehen, „mich aber“, sagt Sokrates, „ruft schon jetzt das Schicksal, wie ein Mann in der Tragödie sich ausdrücken würde.“³⁾

Wie am Beginne des Dialoges in der Schilderung der Stimmung, welche die Schüler und Freunde des Sokrates während der Disputation und beim Tode des Meisters beherrschte, der tragische Charakter des Gespräches angedeutet wurde, so lässt hier Platon den Protagonisten selbst seine Sterbensstimmung in jene Worte kleiden, mit welchen ein Held in der Tragödie (ἀνὴρ τραγικός) dieselbe zum Ausdruck bringen würde. Platon vergleicht also die Situation des Protagonisten am Schlusse seines Phädon mit der Situation eines Helden in der eigentlichen Tragödie und bezeugt so gewissermassen authentisch den tragisch-dramatischen Charakter dieses Dialoges.

Dabei ist die Exodos nicht etwa als einfach historischer Bericht lose an den eigentlichen Körper des Gespräches angehängt und etwas von aussen Hinzugegebenes, sondern sie steht in innigem organischem Zusammenhang mit dem Ganzen, indem Sokrates dasjenige, was er vorher bloss durch Worte gelehrt, nun auch durch die That bekräftigt und so den faktischen Beweis für seine vorher bloss theoretisch bewiesene Todesfreudigkeit liefert. Sein nie versiegender Humor und seine heitere Gemütsstimmung, die im Verlaufe des Gespräches sich so oft in gutmütigen, niemals verletzenden Scherzreden und in feinen ironischen Anspielungen äusserte, tritt auch in der zur Exodos überleitenden Unterredung mit Kriton zu Tage, der, wie aus seinen unphilosophischen Fragen sich schliessen lässt,

¹⁾ Schneider a. a. O. p. 129.

²⁾ Steinhart a. a. O. p. 423.

³⁾ p. 115 a. ἐμὲ δὲ νῦν ἤδη καλεῖ, φαίη ἂν ἀνὴρ τραγικός, ἢ εἰμαρμένη.

die subtilen, spekulativen Ausführungen seines Freundes nicht recht verstanden hat und deshalb bei der Frage an Sokrates, auf welche Weise er bestattet werden wolle, nicht zwischen Leib und Seele des Sokrates distinguirt, welchen Fehler ihm dann Sokrates in freudlichem Scherze nahe legt und ihm eine ganz populäre, seiner Fassungskraft angemessene Unterscheidung zwischen dem Leibe und der Seele des Sokrates gibt. Nur der Leib werde ausgestellt, hinaus getragen und begraben, die Seele aber gehe fort zu den Freuden der Seligen.

Sein von allem Irdischen losgelöster und über allen zeitlichen und materiellen Interessen erhabener Sinn, welcher uns fast auf jeder Seite des Gespräches begegnet, bekundet sich auch in der Antwort, die er dem treuherzigen Kriton auf die Frage nach der Versorgung seiner verwaisten Kinder erteilt, worin er den tiefen, ethisch-sozialen Gedanken ausspricht, dass derjenige, welcher in seelischer Beziehung verwahrlost ist und sich nicht zu bessern strebt, auch für andere nicht gehörig sorgen kann, dass aber derjenige, welcher auf seiner eigenen Seele Heil gewissenhaft bedacht ist, sich aus freien Stücken angetrieben fühlen wird, seine Fürsorge auch andern zuzuwenden. Ja, Sokrates will die Szene, auf welcher er so erhabene, weihevollere Worte über die höchsten Ziele des Menschen gesprochen, auf welcher er bald die Ueberzeugung von der Wahrheit seiner sittlichen Ideen mit dem Tode besiegeln will, nicht durch profane Reden über des irdischen Lebens Mühsal und Sorgen entweihen. Deshalb nimmt er von seinen Kindern und befreundeten Frauen ausserhalb der Szene Abschied und erteilt ihnen dort seine letztwilligen Aufträge.

Selbst der Umstand, dass sich Sokrates vor dem Tode badet, um, wie er sagt, den Weibern keine Mühe mit Waschung seines Leichnams zu machen, scheint uns eine symbolische Bedeutung zu haben und auf das Vorausgegangene zurückzuweisen. Nur rein durfte der Grieche beim Gebete und bei den Opfern vor den Göttern erscheinen. Deshalb lässt Agamenon das Volk sich zuerst waschen¹⁾, bevor er mit dem Ferntreffer Apollon ein Opfer darbringt, um den zürnenden Gott zu versöhnen; deshalb antwortet der mit blutbesudelten Händen aus der Schlacht zurückkehrende Hektor seiner Mutter auf ihre Aufforderung dem Zeus zu spenden: „Wein zu spenden dem Zeus mit ungewaschenen Händen, scheue ich mich.“²⁾ Durch den Tod nun tritt Sokrates mit den Göttern in eine viel engere Verbindung als es durch Gebet und Opfer der Fall ist, deshalb will er nicht bloss an der Seele, sondern auch am Leibe gereinigt vor denselben erscheinen. Seine Seele hat er bereits „als eine gereinigte in Bereitschaft“³⁾, an ihrer Reinigung hat er während seines ganzen Lebens gearbeitet, nun will er unmittelbar vor seinem Tode auch den Leib baden, um in demselben gleichsam ein Abbild seiner gereinigten Seele darzustellen und so ganz rein hinüberzugehen. Ferner enthält dieser scheinbar bedeutungslose Akt zugleich eine faktische Bestätigung der Todesfreudigkeit des Sokrates. Denn wer bei den Griechen die vorgeschriebene Waschung und Reinigung der Leiche unmittelbar vor dem Tode selbst an sich vollzog, der bewies dadurch, dass er im freudigen Bewusstsein demselben entgegenging, und wie daher, nach Euripides, Alkestis sich wusch, als der Tag nahte, wo sie für ihren Gatten Admetus sterben sollte, so thut es auch hier Sokrates.⁴⁾

Ebenso kommt diese freudige Stimmung und förmliche Todessehnsucht des Weisen zum Ausdruck an der Stelle, wo er die Aufforderung des Kriton, mit der Bestellung des Giftbechers zu warten, bis die Sonne hinter den Bergen verschwunden ist, mit der Bemerkung zurückweist, er würde sich vor sich selber lächerlich machen, wenn er entgegen seinen früheren Aeusserungen so zähe am Leben hänge und geizte, wo nichts mehr vorhanden ist. Und als endlich der Nachrichten mit dem ersehnten Becher hereinkommt, der ihm Gesundung von der Krankheit des Leibes bringen sollte, da bittet er ihn als

¹⁾ Il. I. 313 f.

²⁾ Il. VI. 266 f.

³⁾ p. 67 c.

⁴⁾ Vgl. Schmidt a. a. O. p. 116.

einen Sachverständigen in der kaltblütigsten Weise um Aufschluss, wie er sich nach Einnahme des tödlichen Trankes zu benehmen habe, nimmt dann überaus heiter, ohne zu zittern, oder Farbe und Miene zu verändern, den Becher in die Hand und trinkt ihn ganz leicht und frischweg aus. So ist ihm der Totenbecher ein Freudenbecher, und diese seine Freude bekundet Sokrates nicht bloss durch sein Benehmen und seine Gebärden, sondern er leiht ihr auch durch Worte Ausdruck. Er will vom Todestranke, wie bei einem Freuden- und Dankesmahl, zuvor den Göttern spenden, und da dies der Nachrichten nicht zulässt, spricht er die herrlichen Worte: „Aber beten darf man doch wohl und muss man zu den Göttern, dass die Wanderung ins Jenseits eine glückliche werde. Und um das flehe ich auch, und möge es so geschehen.“¹⁾ Er allein tröstet die trostlos weinenden Schüler und Freunde, und sein letztes Wort ist eine Bitte an Kriton, dem Asklepios, dem Gotte der Gesundheit, einen Hahn zu opfern zum Danke dafür, dass er nun durch den Tod von der Krankheit des irdischen Daseins genesen kann.

Wenn in den platonischen Dialogen überhaupt die äussere Situation mit wunderbarer Harmonie zu den inneren Vorgängen gestimmt ist, so ist dies ganz besonders in der Exodos des Phädon der Fall, die ebenso durch ihre erhabene Einfachheit wie durch ihre dramatische Lebendigkeit die gerechte Bewunderung aller Zeiten gefunden hat. Aus einem Kerker hinweg scheidet die im Kerker des Leibes zurückgehaltene Seele des Sokrates, sie scheidet, als eben die Sonne hinter den Bergen Attikas verschwindet, sie, die als treue Dienerin des Lichtgottes in Delphi durch ihre ethisch-reformatorischen Ideen eine Fülle von Licht und Wahrheit über Griechenland und darüber hinaus verbreitet hat.

II. Charakteristik der agierenden Personen.

Wie Aristoteles die platonischen Dialoge, weil er in ihnen das mimische Element vertreten sieht, mit den übrigen Arten der Poesie, der Epik, Lyrik und Dramatik auf gleiche Stufe stellt²⁾, so sieht er auch die Charakterschilderung der einzelnen Unterredner als einen wesentlichen Bestandteil derselben an: „Die mathematischen Abhandlungen“, sagt er in seiner Rhetorik, „haben keinerlei Art von individuellem Charakter, denn sie haben kein *Weshalb*“, wohl aber die sokratischen Reden, denn diese bewegen sich durchaus auf derartigem Gebiete.“³⁾ Deshalb hat denn auch, wie wir schon weiter oben einmal zu bemerken Gelegenheit gehabt haben, Diogenes von Laerte die „Ethopöie der teilnehmenden Personen“⁴⁾ als wesentlichen Bestandteil in seine bekannte Definition des Dialoges aufgenommen. Ebenso findet der heilige Basilius der Grosse, einer der glänzendsten Kirchenschriftsteller und gründlichsten Kenner der klassischen griechischen Litteratur in der ersten christlichen Zeit, den Hauptunterschied zwischen den Dialogen Platons einerseits und denen des Aristoteles und Theophrast andererseits in der Charakteristik der agierenden Personen. Aristoteles und Theophrast, sagt er, halten sich in ihren Dialogen, im Bewusstsein, dass ihnen das zur Charakterzeichnung nötige Talent Platons mangle, immer strenge an den Gegenstand der wissenschaftlichen Untersuchung, während Platon neben der Verfolgung des polemisch-wissenschaftlichen Zweckes auch eine Charakteristik der sich unterredenden Personen zu geben versucht, oder vielmehr beides mit einander verbindet, indem er nicht bloss zu dem Zwecke mehrere Personen in das Gespräch einführt, um den Gegenstand besser diskutieren und in ein klareres Licht setzen zu können, sondern auch, um durch drastische Schilderung der Fehler und Verkehrtheiten der wissen-

¹⁾ p. 117 c.

²⁾ Poet. c. 1. p. 1447 b.

³⁾ Rhet. 3. 16. p. 1417, a. 19: διὰ τοῦτο οὐκ ἔχουσιν οἱ μαθηματικοὶ λόγοι ἥθη ὅτι οὐδὲ προαίρεσιν· τὸ γὰρ οὗ ἕνεκα οὐκ ἔχουσιν· ἀλλ' οἱ Σωκρατικοὶ περὶ τοιούτων γὰρ λέγουσιν.

⁴⁾ III. 48.

schaftlichen Gegner des Sokrates dessen Ansichten zu unterstützen und ihnen zum Siege zu verhelfen. Zu diesem Zwecke deutet er oft schon äusserlich durch Benennung der Gegenpartner des Sokrates ihre besonderen Charaktereigenschaften und eigentümliche Stellung und Haltung im Dialoge an.¹⁾

Dass aber nicht bloss die Gegner des Sokrates und seine Mitunterredner, sondern auch Sokrates selbst Gegenstand der Charakterzeichnung in den platonischen Dialogen ist, ja beinahe ausnahmslos im Vordergrunde steht, dafür zeugt nicht bloss Aristoteles in alter Zeit, der die platonischen Gespräche durchweg als *Σωκратικοί λόγοι* anführt, sondern auch in neuerer Zeit Munk²⁾, welcher der Ansicht huldigt, Platon verfolge in seinen Schriften den Zweck, eine allseitig sich abrundende Schilderung des Sokrates zu geben von seiner Jugend bis zum Tode als das Ideal des wahren Philosophen, so dass sich die Reihenfolge der Dialoge Platons durch das jedesmalige Lebensalter, in welchem Sokrates gezeichnet wird, bestimmen lasse. Dass sich aber im Phädon selbst das Interesse des Dichterphilosophen in hervorragender Weise in die Charakterzeichnung des Sokrates konzentriert, das beweist die freilich unhaltbare Behauptung Schleiermachers³⁾, der im Einklang mit seinem Prinzip, Platons mehr als fünfzig Jahre umfassende schriftstellerische Thätigkeit als pädagogisch überlegte allmähliche Mittheilung eines von vorneherein feststehenden philosophischen Systems zu fassen, den Phädon mit dem Symposion kombiniert und in diesen beiden Gesprächen zusammengenommen zu den bereits gegebenen Darstellungen des Staatsmannes und des Sophisten die dritte, die des Philosophen erblickt⁴⁾. Wie sehr aber Platon dem ästhetischen Gesetze, die Charaktere seien allgemein und persönlich zugleich, in der Zeichnung seines Sokrates im Phädon gerecht geworden ist, das beweist schon die Thatsache, dass man einerseits das Persönliche und Faktische, die innere und äussere Todesgeschichte des Sokrates, neben der philosophischen Frage als gleichberechtigten Zweck einhergehen liess⁵⁾, andererseits hinwiederum das Element des Historischen und Persönlichen gegen eine Abstraktion auf die Seite schob, indem man Sokrates mehr als die zufällige Figur betrachtete, an welcher Platon sein Philosophenideal gezeichnet habe.⁶⁾

Wenn man aber von einem Persönlichen des Sokrates im Phädon und in den platonischen Dialogen überhaupt spricht, so erhebt sich die Frage, ob Platon uns seinen Sokrates nach dem Leben und nach der Natur vorführt, ob er bloss „der geniale Protokollführer“ der Reden des Sokrates ist, der die sokratischen Gespräche mit allen ihren Nebenumständen, mit ihren Sprüngen, Paradoxien, Erhabenheiten und Zufälligkeiten ebenso wenig erfunden habe wie Thukydides die Schlachten des peloponnesischen Krieges⁷⁾, oder

¹⁾ Basil. epist. 167. t. 3, p. 187 c.: τῶν ἔξωθεν φιλοσόφων οἱ τοὺς διαλόγους συγγράψαντες, Ἀριστοτέλης μὲν καὶ Θεόφραστος ἐνθὺς ἤψαντο τῶν πραγμάτων, διὰ τὸ συνεδεῖν αὐτοῖς τῶν Πλατωνικῶν χαρίτων τὴν ἔνδειαν. Πλάτων δὲ τῇ ἐξουσίᾳ τοῦ λόγου ὁμοῦ μὲν τοῖς δόγμασι μάχεται, ὁμοῦ δὲ παραχωροῦν τὰ πρόσωπα. Θρασυμάχου μὲν τὸ θρασὺ καὶ ἴταμον διαβάλλον, Ἰππίου δὲ τὸ κοῦφον τῆς διανοίας καὶ χαῖνον, καὶ Πρωταγόρου τὸ ἀλαζονικὸν καὶ ὑπέρογκον. ὅπου δὲ ἀόριστα πρόσωπα ἐπεισάγει τοῖς διαλόγοις, τῆς μὲν εὐχρινείας ἔνεκεν τῶν πραγμάτων κέχρηται τοῖς προσδιλεγομένοις, οὐδὲν δὲ ἕτερον ἐκ τῶν προσώπων ἐπείσχυκλει ταῖς ὑποθέσεσιν, ὅπερ ἐποίησεν ἐν τοῖς Νόμοις.

²⁾ Munk, die natürliche Ordnung der Platonischen Schriften. Berlin 1856. Dass die Hypothese Munks, Platon wolle im Hauptkörper seiner Schriften, dem „sokratischen Cyklus“, nicht sowohl eine Darstellung seines Systems als ein vollständiges dichterisch ausgeführtes Lebensbild des wahren Philosophen, des Sokrates, geben, längst überwunden ist, verschlägt nichts; ein Zeugnis für die Charakteristik des Sokrates ist sie dennoch. Vgl. Ed. Zeller a. a. O. p. 505.

³⁾ Platons Werke, II. Teil, 3. Bd. p. 3–21.

⁴⁾ Siehe die Widerlegung dieser Auffassung im ersten Teile unserer Abhandlung p. 9 f.

⁵⁾ Ast a. a. O. p. 156.

⁶⁾ Steinhart a. a. O. p. 390, vgl. Georgii a. a. O. p. 233.

⁷⁾ Richard Kralik, Sokrates nach den Ueberlieferungen seiner Schule dargestellt. Wien 1899.

ob er in der Darlegung des sokratischen Lehrinhaltes wesentlich über seinen Lehrer hinausgeht und uns Sokrates nicht so zeichnet, wie er im Kreise seiner Schüler zu Athen lebte und lebte. Wir antworten auf diese Frage mit den Worten Steinharts: „Wollen wir sagen, dass, wie in jedem Kunstwerke, so auch hier Wahrheit und Dichtung gemischt seien, so würde dies eine ziemlich oberflächliche Beantwortung jener Frage sein. Vielmehr müssen wir überall die philosophische Seite der platonischen Dialoge von der künstlerischen unterscheiden, da er in beiden Beziehungen bei der Darstellung des Sokrates wie auch der andern Personen nicht gleichmässig verfährt. Denn überall, wo er seinen Lehrer bloss lehrend oder über philosophische Wahrheiten sich unterredend auftreten lässt, legt er ihm namentlich in den nach seinem Tode verfassten Dialogen sehr gewöhnlich seine eigenen Lehren, Anschauungsweisen und Gefühle, ja selbst sein innerstes Geistesleben und dessen Entwicklung in den Mund. Diese Idealisierung des Sokrates, deren Anfang wir schon im Lysis sehen und die in jedem der folgenden Gespräche zunimmt, finden wir nun auch hier in seinen Reden und Erörterungen im reichsten Masse angewendet. Wahrscheinlich rührt kein einziger der vier Beweise für die Unsterblichkeit von ihm selbst her; auch setzte er die Seele dem Körper nie so schroff entgegen, noch sprach er je so geringschätzig wie hier von dem Leiblichen und der Sorge für den Leib, sondern drang stets auf die harmonische Ausbildung beider, in deren gleichmässiger Tüchtigkeit er die wahre Gesundheit der Natur (Euexie) setzte. Ebensowenig stellte er die bürgerliche Tugend so tief, wie Platon es ihn thun lässt. Vielmehr kannte er den von diesem herrührenden Unterschied der höhern philosophischen und der niedern politischen Tugend noch gar nicht, und jede Tugend hatte ihm den Staat und das gesellschaftliche Leben zum Gegenstand. Endlich sehen wir auch in dem, was er über seine jugendlichen Zweifel und seine vergeblichen Versuche, seine Zweifel durch Beschäftigung mit der Naturphilosophie des Anaxagoras zu lösen, sowie über den Weg, auf dem er zur Ideenlehre gelangt sei, berichtet, vielmehr eine Schilderung des Entwicklungsganges des platonischen als des sokratischen Geistes. Wo aber Platon als Künstler verfährt, also überall, wo er den Sokrates nicht redend, sondern handelnd oder Gefühle äussernd einführt, da stellt er ihn treu nach dem Leben dar, freilich nicht, ohne nach Art eines guten Porträtmalers einzelne Unebenheiten zu glätten oder zu mildern und den am meisten idealen Ausdruck seiner Erscheinung hervortreten zu lassen.“¹⁾

Es entsteht nun die weitere Frage, inwieferne Platon berechtigt ist, dem Sokrates in den wissenschaftlichen Partien des Phädon Meinungen und Ansichten unterzuschieben, welche dieser selbst niemals vorgetragen hat, wie es sich vom ästhetischen Standpunkt aus rechtfertigen lasse, dass Platon seine selbsteigene Ueberzeugung von der Unsterblichkeit der Seele dem Sokrates in den Mund legt. Wie die historische Treue in der Schilderung des Faktischen im Phädon, einzelne unbedeutende Nebenumstände abgerechnet, stets anerkannt worden ist, so hat man auch nie in Abrede gestellt, dass Platon in diesem herrlichen Dialoge neben dem eigentlichen Zweck zugleich auch die Tendenz verfolge, seinem verehrten Lehrer ein unvergängliches Denkmal, ein monumentum aere perennius zu setzen. Deshalb kehrt er in diesem Dialoge nicht nur all die lebenswürdigen persönlichen Eigenschaften des Weisen hervor, die ihn bei der athenischen Jugend so ungeheuer populär und anziehend gemacht haben und die gewaltige Macht, die er über ihre Gemüter besass, hinlänglich erklären, sondern in seiner treuen Dankbarkeit und kindlichen Pietät legt er auch, um mich gleich eines sokratischen Bildes zu bedienen, als Blüte und reife Frucht in den Schoos des innigst geliebten Lehrers, was dieser einst als Samen in sein jugendliches Herz ausgestreut hatte. Wir können es uns nicht versagen, die kurze treffende Auseinandersetzung, welche Georgii²⁾ über diesen Punkt giebt, hieherzusetzen: „Die Soli-

¹⁾ Steinhart a. a. O. p. 406.

²⁾ A. a. O. p. 236.

darität, welche Platon zwischen der Person des wirklichen Sokrates und seiner eigenen Spekulation, besonders der Ideenlehre aufgestellt, darf nicht als ein bloss formales Spiel, als eine schriftstellerische Fiktion genommen werden; sie ist im Sinne Platons ernsthaft zu nehmen, als Ausdruck des fast mystischen Zusammenhanges seines Geisteslebens mit dem seines Meisters, kraft dessen er dieses als absoluten Quellpunkt des eigenen festhielt. Wie er nun im Phaidros¹⁾ zur Beleuchtung dieses Verhältnisses nach seiner Doppelseite den Gesichtspunkt aufstellt, dass auch die zweite Rede, die durch die Wirkung der ersten in einer andern Seele sich entwickelt, doch ein echter Bruder dieser sei, so ist im Phaidon der wirkliche Sokrates, welchem Platon den letzten Beweis in den Mund legt, auch *in dem Sinne* der apollinische Schwan, als sein Gesang im letzten Momente seines Lebens zugleich den erst künftig sich vollendenden Ausdruck seines Denkens weissagend sich aneignet; er ist jedenfalls die Biene, deren Stachel in der Seele Platons fortwirkt.“

Nach diesen allgemeinen prinzipiellen Erörterungen können wir uns bei der Charakteristik des *Sokrates* im Phädon kurz fassen, da uns schon die dramatische Analyse des Dialoges, namentlich in ihren historischen Partien ein ziemlich getreues Bild vom sterbenden Weisen gegeben hat. Hier genüge eine kurze, zusammenfassende Darlegung der einzelnen Züge, die sich zum Gesamtbilde des sterbenden Philosophen vereinen.

Zwei Grundzüge hauptsächlich sind es, die uns aus diesem Bilde entgegentreten, die schon im Prolog mit flüchtigen Strichen hingeworfen und im Verlaufe der Handlung immer reicher entwickelt werden: Es ist dies seine lebenswürdige Hingebung an seine nächste Umgebung auf der einen Seite, und sein über allem Irdischen erhabener, dem Ewigen zugewandter Sinn auf der andern Seite.

Noch nach Jahren kann Phädon dem Echekrates nicht genug erzählen von der unerschöpflichen Geduld und Liebe, mit welcher Sokrates auf die Einwürfe der beiden Thebaner, namentlich auf die hie und da nichtssagenden Einwendungen und Bemerkungen des Simmias einging und jeden Zweifel an der Seelen Unsterblichkeit aus ihren Herzen zu verbannen suchte; wie er sie liebevoll ermahnte, sich nicht entmutigen und vom Streben nach Wahrheit und Weisheit abwendig machen zu lassen, wenn hie und da ein Beweis fehlschlage, oder eine lang als richtig festgehaltene Wahrheit sich als unbegründet erweise; wie er selbst dann noch ihr Tröster war, als alle den Mut verloren und in tiefer Trauer über den unersetzlichen Verlust des hinscheidenden Lehrers in Klagen und Thränen ausbrachen, indem er sie belehrte, dass ja nur sein Körper der Vernichtung anheimfalle, seine Seele aber von hinnen gehe zu den guten Göttern und zu bessern Freunden, wohin sie ja auch bald kommen werden, wenn sie ein Leben führen nach den Anweisungen, die er ihnen soeben gegeben. Diese lebenswürdige Hingabe des Sokrates an seine Umgebung zeigt sich denn auch hinwiederum in der treuen Anhänglichkeit an seine Person von Seite aller jener, die mit ihm in Berührung kommen. Während seiner dreissigtägigen Gefangenschaft unmittelbar vor seinem Tode kommen seine Schüler und Freunde täglich zu ihm und verbringen mit ihm beinahe den ganzen Tag in philosophischen Unterredungen. Seine Gattin kann sich nur schwer von ihm trennen und muss mit Gewalt von den Dienern des Kriton entfernt werden. Selbst der Mann, der ihm das Gift reichen soll, ist voll Aufmerksamkeit und Mitleid gegen den Gefangenen und zum Tode Verurteilten, und auch der Diener der Elfmänner lässt nicht bloss in der Art und Weise, wie er dem Sokrates ankündigt, dass nun die Stunde gekommen sei, wo er von hinnen scheiden müsse, eine zärtliche Anhänglichkeit an den verehrten Mann erkennen, sondern er spricht es geradezu aus, ein edlerer, besserer und sanftmütigerer Mann sei nie an diesen Ort gekommen.

Selbst der ironische Zug, welcher vom Charakter des Sokrates unzertrennlich ist, und ihn bei seinen wissenschaftlichen Gegnern so gefürchtet machte, strahlt uns aus dem

¹⁾ p. 277 a.

Bilde des sterbenden Weisen entgegen. Aber es ist nicht jener Sarkasmus, jener beissende Spott, mit welchem er Männer wie Gorgias, Polos, Kallikles, Thrasymachos und Glaukon abfertigte, sondern eher dazu angethan, die Niedergeschlagenheit seiner Schüler und Freunde aufzurichten und ihre wehmütig traurige Stimmung in Heiterkeit umzuwandeln. Wie fein ist die Antwort, die er durch Kebes dem philosophischen Dichter Evenus zukommen lässt, er dichte nicht, um mit ihm als Poet zu rivalisieren, denn er wisse schon, dass dies nicht leicht wäre. Wie köstlich ist die Bemerkung, mit welcher Sokrates die Anschauung des Volkes von der Seele als einen Hauch lächerlich macht, indem er scherzend darauf hinweist, dass es bei dieser Annahme für die Seele am gefährlichsten wäre, wenn jemand zur Zeit eines grossen Sturmes stürbe, da sie in diesem Falle nur um so schneller auseinandergeweht und zerblasen würde, und wie er mit dieser Bemerkung die beiden Thebaner neckt, weil sie diese thörichte Auffassung des Volkes zur ihrigen gemacht haben. Ironisch ist ferner das Lächeln des Sokrates, nachdem er den Einwand des Simmias von der Harmonie angehört, sowie die Bemerkung, Simmias habe den Beweis gar nicht schlecht angepackt; doch müsse er vor der Widerlegung noch erst den Kebes hören, welche Einrede dieser seinerseits gegen den Beweis vorzubringen habe, damit er in der Zwischenzeit nachdenken könne, was er auf den Einwurf des Simmias erwidern müsse. Spielend ist dann auch der Vergleich der Einwürfe der beiden thebanischen Jünglinge mit dem thebanischen Königspaare Harmonia und Kadmos, bei dem Sokrates in Ungnade gefallen sei und das er nun durch gute Worte versöhnen müsse, zu welchem Vergleich der Einwand des Simmias von der Auffassung der Seele als Harmonie des Körpers Anlass giebt. Schalkhaft neckend ist endlich die Bemerkung dem sich in lauter Widersprüche verwickelnden Simmias gegenüber über das Unharmonische seiner Reden, dass, wenn überhaupt eine Rede, die Rede über die Harmonie zusammenstimmen müsse.

Auch die scharfen Urteile, die Platon hie und da den Sokrates in seinen Dialogen über andere fällen lässt, klingen hier in eine friedliche, versöhnende Stimmung aus. Wie mild und schonend spricht er über seine Mitbürger, die Athener, und über ihr ungerechtes Todesurteil, wie fein weist er einmal auf den Spott hin, mit dem ihn die Komödiendichter auf der Bühne reichlich überschütteten, wie nachsichtig ist sein Urteil über die Menge, welche in ihrer Unwissenheit die Philosophen als Schwätzer, Atheisten und Jugendverderber ansieht, wie gnädig kritisiert er die Verirrungen und sittlich destruktiven Tendenzen der Sophistik: alle seine moralischen und wissenschaftlichen Gegner will er mit sich aussöhnen, sie zum Glauben an die Unsterblichkeit führen, in dessen Besitz er so glücklich ist und dessen sittliche Bedeutung auch für dieses Leben er so herrlich schildert.

Der hervorstechendste Charakterzug des Sokrates im Phädon ist jedoch sein über allem Irdischen erhabener Sinn, der sich namentlich in seiner freudigen Todesstimmung bekundet, die uns sein Lieblingsschüler an der Schwelle des Dialoges so unübertrefflich schön geschildert hat, und der Sokrates selbst immer und immer wieder Ausdruck verleiht. Wie der dem Apollon heilige Vogel singend aus dem Leben scheidet, so strömt auch er, der Schützling des Gottes in Delphi, in einem Dankeshymnus seine Freude aus und geht das Lied der Unsterblichkeit singend hinüber. Und wie er dem Gotte der Musik nicht bloss als Philosoph, sondern auch als Dichter huldigt, so bezeugt er dem Asklepios, dem Gotte der Gesundheit, seinen Dank durch den Auftrag an Kriton, ihm einen Hahn zu opfern für die Genesung der Seele von der Krankheit des Leibes. Selbst vom Tranke, der ihm diese Genesung verschafft, will er den Göttern eine Spende bringen und stille Gebetesworte auf den Lippen scheidet er aus dem Leben. Die irdischen Lebensinteressen haben für ihn keinen Reiz mehr, selbst seine Gattin und seine Kinder dürfen bei seinem Tode nicht zugegen sein, um nicht durch Weinen und Klagen seine Ruhe und Freude zu stören. In der Abweisung des Rates, sich nicht durch vieles Reden zu erhitzen, da der Tod für ihn sonst nur noch bitterer und schmerzlicher werde, in der Antwort, die

Kriton auf die Frage erhält, wie er für seinen Hausstand und seine hinterlassenen Angehörigen sorgen solle, in der Zurechtweisung, die er diesem seinem wohlmeinenden Freunde giebt, als er ihn auffordert, mit dem Tranke zu warten bis die Sonne hinter den Bergen verschwunden ist: überall, selbst in den kleinsten und unbedeutendsten Zügen, zeigt sich der über allem Irdischen erhabene nur dem Ewigen und Himmlischen zugewandte Sinn des sterbenden Weisen.

Die übrigen Gestalten des philosophischen Dramas gruppieren sich um den Hauptcharakter. Zunächst *Kebe*s und *Simmias*, von denen wir ersteren füglich mit dem Deuteronisten und letzteren mit dem Tritagonisten der mythischen Tragödie vergleichen können. Denn wie diese in der eigentlichen Tragödie häufig das Gegenspiel unterhalten, so bilden auch im *Phädon* *Kebe*s und *Simmias* als Opponenten des Sokrates die Gegenspieler; sie erhalten durch ihre Einwendungen die Handlung im Fluss und geben dem Sokrates Veranlassung zu seinen Aeusserungen. Ihre Rollen sind sehr geschickt verteilt, sodass Sokrates bald mit dem einen, bald mit dem andern, bald mit beiden zusammen unterhandelt. Beide stammen aus Theben, sind noch ganz junge Männer (*νεανίσκοι* nennt sie *Phädon* p. 89 a), haben in ihrer Vaterstadt den berühmten Pythagoreer Philolaos aus Kroton gehört, ohne jedoch, wohl wegen ihrer Jugend und geistigen Unreife, den tieferen Sinn seiner Lehre erfasst zu haben, was Platon dadurch fein andeutet, dass er den *Kebe*s sagen lässt, sie hätten von der Lehre des pythagoreischen Philosophen über den Selbstmord, die selbst Sokrates, wenn auch nur vom Hörensagen, kennt, nichts Sicheres vernommen; sind dann, um ihren Wissensdurst zu befriedigen, zu Sokrates nach Athen gegangen und dort bald die eifrigsten Schüler desselben geworden¹⁾, die mit unverbrüchlicher Treue ihrem Lehrer zugethan waren, was sie auch dadurch bewiesen, dass sie ihm zur Rettung aus dem Gefängnisse ihr Vermögen anboten.²⁾ Die Einwürfe, welche sie im *Phädon* gegen die Behauptungen und Beweise des Sokrates machen, bringen sie, wie es ihnen als Schülern geziemt, in aller Ehrfurcht gegen die Auktorität des Lehrers vor in einer förmlich an Schüchternheit grenzenden Bescheidenheit, was namentlich in den beiden Haupteinwürfen von der Harmonie und der Korruptibilität der Seele zu Tage tritt, zu deren Darlegung sie einerseits durch Sokrates selbst angelegentlichst ermuntert werden müssen, andererseits dabei nur die Prämissen geben, ohne durch Herausstellung des Konsequens dem Sokrates die vermeintliche Unrichtigkeit seiner Behauptung vorzurücken. Beide sind durch und durch kritische Naturen, von einem ernsten Streben nach Wahrheit beseelt, auf der einen Seite voll Bereitwilligkeit, sich von Sokrates belehren zu lassen, auf der andern Seite doch wieder stets zu Zweifeln und Gegenreden geneigt, um nichts ungeprüft und unbewiesen hinnehmen zu müssen. Diesem lebendigen Interesse für Wahrheit, das sie während der ganzen Handlung des Dialoges an den Tag legen und dadurch dem Sokrates Gelegenheit bieten, seine Behauptung von der Todesfreudigkeit des Philosophen immer weiter auseinanderzulegen, immer tiefer zu begründen, verleiht *Simmias* noch überdies an zwei Stellen des Dialoges in Worten Ausdruck, indem er einerseits betont, dass es für den Menschen eine heilige Pflicht sei, mit allen Mitteln nach Wahrheit zu forschen³⁾, andererseits aber auch auf die Schwachheit und Unzulänglichkeit hinweist, vermöge deren es demselben hienieden unmöglich sei, sich in den vollen Besitz der Wahrheit zu setzen und sich in allen Fragen zweifelloso Gewissheit zu verschaffen.⁴⁾

Doch bei aller Aehnlichkeit des Strebens und der Charaktereigenschaften dieser beiden wissensdurstigen Schüler des Sokrates zeigt sich zwischen ihnen doch eine bis in den kleinsten Zügen ausgeführte Verschiedenheit. *Kebe*s ist wortkarg, trocken und bedächtig, aber scharfsinnig und konsequent und durch und durch spekulativ veranlagt. Mit Leichtigkeit und gründlichem Verständnis folgt er seinem Lehrer in den sublimsten

¹⁾ Xenoph. Mem. III. II. 17.

²⁾ Kriton p. 45 b.

³⁾ p. 85 c.

⁴⁾ p. 107 ab.

und subtilsten Erörterungen, ist dabei immer mit neuen Einwendungen zur Hand und bringt namentlich sein Hauptbedenken in den mannigfachsten Wendungen vor. Wegen dieser seiner Zweifelsucht nennt ihn denn auch Simmias den hartnäckigsten Menschen (*χαρτερώτατος τῶν ἀνθρώπων*), den es wissenschaftlichen Untersuchungen gegenüber giebt¹⁾, und Sokrates selbst sagt von ihm: „Immer spürt doch der Kebes Einwendungen auf und will sich gar nicht leicht von dem überzeugen lassen, was jemand sagt.“²⁾ Simmias hingegen ist gesprächig, mehr rhetorisch und poetisch veranlagt und voll Liebenswürdigkeit, aber, wie es bei solchen Naturen nicht selten der Fall ist, unbedachtsam und oberflächlich; er übereilt sich deshalb leicht bei seinen Fragen und Einwendungen, aber ist ebenso schnell bereit zu retraktieren, lässt sich gern durch die äussere schimmernde Form bestechen, ohne den eigentlichen Gehalt der Sache zu prüfen oder ihr auf den Grund zu gehen und kann sich in seiner Höflichkeit gegen Sokrates nicht genug thun. Wie Platon überhaupt die Figuren seiner Dialoge durch die bald typische, bald individuelle Art, wie sie sprechen, charakterisiert, wobei ihm seine unvergleichliche Herrschaft über die Sprache zu gute kommt, so hat er auch die Charaktereigentümlichkeiten der beiden Gegenspieler im Phädon durch die Manier ihres Ausdrucks bis in die kleinsten Einzelheiten darzulegen gesucht. Die intellektuelle Ueberlegenheit des Kebes kommt durch eine viel gedrungene, festgefügttere und geschlossenere Periodik zum Ausdruck, während sich das schwankende unsichere Urteil des Simmias, sowie sein mehr zur Schöngesterei hinneigendes Wesen auch in der äussern Form, in welche ihn Platon seine Gedanken kleiden lässt, wieder spiegelt. Die hartnäckige, zweifelnde Natur des Kebes charakterisiert er ferner durch die unbestimmten Zustimmungsförmeln *φαίνεται*, *ἔοικεν* u. s. w., während er den Simmias stets entschieden und meist mit Emphase bejahen oder verneinen, ja einmal sogar den Begriff des Seins steigern lässt.³⁾

Dass aber Platon gerade diese zwei Jünglinge in einer Versammlung, an welcher sich doch Männer wie Antisthenes und Euklides beteiligen, in den Vordergrund stellt, hat seinen Grund darin, weil sie als Schüler des Philolaos, der die bis dahin ungeschriebene Lehre des Pythagoras niederschrieb und weiterbildete und nächst dem Begründer der Schule wohl der Bedeutendste unter den Pythagoreern war, in die Unsterblichkeitslehre des samischen Weisen, wenn auch nicht vollständig, so doch insoweit eingeweiht waren, dass sie bei einem Gespräche über dies Thema mitreden und dem Sokrates vom pythagoreischen Standpunkt aus opponieren konnten. Dadurch aber, dass Platon seinen Sokrates in den Beweisen für die Unsterblichkeit der Seele einerseits von pythagoreischen Philosophen erläutern lassen, andererseits wieder vom pythagoreischen Standpunkt aus Einwendungen gegen dessen Auffassung erheben lässt, welche durch die Ideenlehre widerlegt werden, will er andeuten, dass sich die sokratische und die reine, nicht entstellte pythagoreische Unsterblichkeitslehre gegenseitig ergänzen, dass aber eine Verknüpfung beider zu höherer Einheit nur durch ein über beiden stehendes Prinzip, nämlich die Ideenlehre möglich ist.

Nächst Kebes und Simmias ist *Kriton* die am meisten hervortretende redende und handelnde Person im Dialog. Aber während die beiden Thebaner den wissenschaftlichen Gang des Gespräches unterhalten, greifen die Reden des Kriton an keiner Stelle in die Untersuchung ein, wie er überhaupt, jeder philosophischen Spekulation bar, eine durch und durch praktische Natur ist. Seine Teilnahme am philosophischen Konzert beschränkt sich deshalb lediglich auf den äussern Fortgang der Handlung, weshalb er nur in den historischen Partien des Prologes und der Exodos hervortritt. Damit soll jedoch nicht gesagt sein, dass Kriton für die Philosophie kein Interesse hatte. Im Gegenteil, er war stets ein eifriger Förderer derselben und als reicher Mann sein Leben lang ein Mäzen des

¹⁾ p. 77 a.

²⁾ p. 63 a.

³⁾ ὥς οἶόν τε μάλιστα p. 77 a.

armen Sokrates. Er war es, der seinen Gau- und Altersgenossen veranlasste, die Bildhauerwerkstätte seines Vaters zu verlassen und sich der Philosophie zu widmen¹⁾. Er gab dann auch seinen Sohn Kritobulos, den wir im Phädon ebenfalls unter der Zuhörerschaft finden, zum Sokrates in die Lehre²⁾; er riet ferner dem Sokrates nach der Verurteilung sein Vergehen nicht zu einer Mine, wie er that, sondern zu 30 Minen zu schätzen und verbürgte sich im Vereine mit Platon, Apollodoros und seinem Sohne den Richtern zur Zahlung dieser Summe; er war es endlich, der nicht nur mit allen Mitteln der Beredsamkeit, sondern auch mit Aufopferung seines Vermögens, ja sogar mit Gefahr seines Lebens den Sokrates zur Flucht aus dem Gefängnisse zu bewegen suchte, worüber uns der kleine Dialog Kriton erzählt.

Die unwandelbare Treue und Anhänglichkeit des Kriton an seinen Jugendfreund und Landsmann kommt denn auch im Phädon in einer fast rührenden Weise zum Ausdruck. Es sind zwar nur wenige Striche, mit welchen uns Platon diese sympathische Figur zeichnet, aber desto tiefer lassen sie in dies edle biedere Freundesherz blicken. Kriton ist es, der den Sokrates, welcher alles Irdische zu vergessen scheint, fragt, auf welche Weise er für seine verwaisten Kinder und für seine sonstigen Angelegenheiten gesorgt wissen und wie er bestattet werden wolle. Er ist es, der im Namen der Anwesenden an Sokrates die Bitte richtet, sein Leben so lange zu erhalten, als es das Gesetz gestattet, nämlich bis die Sonne hinter den Bergen verschwunden ist. Er ist der erste von den Anwesenden, der in Thränen ausbricht, während Sokrates den Giftbecher leert und aus zarter Rücksicht gegen den Sterbenden hinausgeht, um im Stillen für sich zu weinen. Aber bald geht er wieder hinein, um beim Verscheiden seines Freundes gegenwärtig zu sein, ihn zu fragen, ob er noch etwas besorgt haben wolle und ihm, sobald er gestorben ist, Mund und Augen zuzudrücken. Wie sich also in diesen kurzen Zügen das vertraute Verhältnis kundgibt, in welchem Kriton zu Sokrates steht, so behandelt ihn auch Sokrates seinerseits als seinen Vertrauten. Er erteilt ihm den Auftrag, sein Weib, das vor der Ankunft der Schüler bei ihm im Gefängnis weilt, durch einen seiner Diener nach Hause führen zu lassen, damit sie durch ihr Weinen und Klagen die philosophische Disputation nicht störe; ihn nimmt Sokrates nach Beendigung des Gespräches mit ins Nebengemach, wo er sich vor dem Tode noch baden will; in Gegenwart des Kriton nimmt er von seinen Kindern und den ihm befreundeten Frauen Abschied, wohl um sie der Obhut seines treuen Freundes anzuvertrauen; ihm gibt er den Auftrag, den Nachrichten zu rufen, der ihm den Giftbecher reichen soll, an ihn endlich richtet er seine letzte Bitte, dem Gotte der Genesung einen Hahn zu opfern. Sogar der Nachrichten kennt dies vertraute Verhältnis, das zwischen Sokrates und Kriton besteht, weshalb er sich an diesen wendet, um dem Sokrates sagen zu lassen, er solle sich nicht durch zu viel Reden allzusehr aufregen.³⁾

Mit besonderer Liebe hat Platon die jugendliche Gestalt des *Phädon*, des Lieblings-schülers des Sokrates gezeichnet. Er stammte aus einer Eupatridenfamilie in Elis, welche Stadt aus Rache für ihre Bundesgenossenschaft mit Athen in der letzten Zeit des peloponnesischen Krieges im Jahre 400 von den Spartanern verwüstet wurde, wobei der damals erst 16 Jahre alte Phädon gefangen genommen und als Sklave nach Athen verkauft wurde. Dort lebte er im Hause eines Kupplers und wurde zu einem gemeinen Gewerbe benützt, bis er auf Veranlassung des Sokrates, dessen Schüler er werden wollte, durch einen reichbegüterten Mann des sokratischen Kreises — ob durch Alkibiades, Kebes oder Kriton ist nicht ermittelt — losgekauft und aus seiner unwürdigen Lage befreit wurde⁴⁾.

¹⁾ Diog. Laert. II. 20.

²⁾ Euthyd. p. 306 f.

³⁾ Vgl. Schmidt a. a. O. p. 4 f.

⁴⁾ Gellius N. Att. II. 18: Phaedo Elidensis ex cohorte illa Socratica fuit Socraticus et Platoni per fuit familiaris. Ejus nomini Plato illum librum divinum de immortalitate animae dedit. Is Phaeton servus fuit forma et ingenio liberali et, ut quidam scripserunt, a lenone domino puer ad merendum coactus. Eum

Obwohl Phädon nur ganz kurze Zeit mit Sokrates verkehrte und beim Tode desselben noch nicht über das Ephebenalter hinaus war, so geht dennoch aus der Thatsache, dass ihn Platon zum Träger dieses grossen, inhaltvollen Gespräches gemacht hat, hauptsächlich aber aus dem Inhalte des Dialoges selbst hervor, dass zwischen ihm und Sokrates ein überaus herzliches Freundschaftsverhältnis bestand. Während des Gespräches sitzt Phädon in nächster Nähe zur rechten Seite des Sokrates auf einem niederen Schemel zu den Füßen des Lehrers, so dass derselbe die Hände auf sein Haupt legen, ihm über dasselbe herunterstreicheln, seine über den Nacken herabwallenden Lockenhaare zusammenfassen und in denselben spielen kann. Schon dieser Zug allein, den uns Platon mit wunderbarer Plastizität vorführt, würde genügen, die besondere Liebe des Sokrates zu diesem anmutigen hochgewachsenen Jüngling zu zeichnen, allein dieselbe findet im herzlichen Zwiegespräche mit Phädon, das wir oben mitgeteilt und besonders in den goldenen Worten über Misologie, die in erster Linie an Phädon gerichtet sind, auch in der Rede Ausdruck. Auf der andern Seite ist auch im Herzen des Schülers die Liebe und Hingabe an den Lehrer noch nach Jahren so lebendig, wie sie am Sterbetage des Sokrates war. Denn als Phädon von Echekrates in Phlius aufgefordert wird, die Todesgeschichte des Sokrates zu erzählen, erklärt er sich gerne dazu bereit, denn es sei ihm nichts angenehmer, als von Sokrates zu reden, oder von einem andern über ihn reden zu hören, um so die unvergessliche Erinnerung an seinen Lehrer von Neuem wieder auffrischen zu können. Voll Wärme und dramatischer Lebendigkeit schildert er dann die eigentümliche, aus Freude und Schmerz gemischte Stimmung, die ihn und die übrigen Freunde und Schüler am Sterbetage ihres Lehrers beherrschte; er ist ebenso voll Bewunderung über die Ruhe und Freundlichkeit, mit welcher Sokrates die Einwürfe der beiden Thebaner aufnimmt, als über die Schärfe und Schlagfertigkeit, mit der er dieselben widerlegt. Diese bewundernde Teilnahme, mit der Phädon den Ausführungen des verehrten Mannes folgt, ohne dass je ein Widerspruch gegen dieselben von seinen Lippen kommt, drängt denn auch das Gefühl des Schmerzes und der Trauer über den bevorstehenden unersetzlichen Verlust so lange in den Hintergrund, als die philosophische Untersuchung währt. Wie aber die Disputation abgeschlossen ist und die Vorbereitungen für das Hinscheiden des innigst geliebten Lehrers getroffen werden, da muss Phädon mit Gewalt die Thränen zurückhalten, und als er den Sokrates den Giftbecher leeren sieht, da ist er nicht mehr im stande, dieselben zu unterdrücken, sondern sie brechen ihm stromweise hervor, so dass er sein Angesicht verhüllt und wehklagt, aber nicht über Sokrates, dessen Los ihm ja als ein glückseliges erscheint, sondern über sich selbst, weil er nun für immer eines so teuren Freundes beraubt sein soll, eines Mannes, den er, wie er am Schlusse seiner Erzählung sagt, für den Besten, Weisesten und Gerechtesten von allen Menschen hält, die er je kennen lernte.

Während alle diese Personen aus dem um Sokrates versammelten Schülerkreise redend und handelnd hervortreten, wird *Apollodoros* zwar nicht als redend eingeführt, aber doch vor den übrigen stummen Personen durch zweimalige Erwähnung namhaft gemacht, wozu sein auffallendes Benehmen Veranlassung giebt. Denn schon gleich im Anfange stört er durch Weinen und durch masslose Aeusserung des Schmerzes und der Trauer um seinen geliebten Lehrer, dem er mit schwärmerischer Liebe zugethan ist¹⁾, die wehmütig freudige Stimmung der andern. Dass *Apollodoros* in Athen, wo er wegen seines exzentrischen Wesens den Beinamen *μανικός*, Enthusiast, Schwärmer bekam²⁾, eine stadtbekannte Persönlichkeit war, deutet Platon dadurch an, dass er seinen Phädon selbst zu Echekrates in Phlius sagen lässt: „Du kennst ja den Mann und seinen Charakter.“ Während er also

Cebes Socraticus hortante Socrate emisse dicitur habuisseque in philosophiae disciplinis. Atque is postea philosophus illustris fuit sermonesque ejus de Socrate admodum elegantes leguntur. Vgl. Diog. L. II. 105.

¹⁾ Symp. p. 173 cd.

²⁾ Symp. p. 173 d.

schon im Verlaufe der Unterredung unaufhörlich weint, so bricht er, nachdem Sokrates den Schierlingsbecher getrunken hat, in ein lautes Jammergeschrei aus, so dass er allen Anwesenden das Herz bricht mit Ausnahme des Sokrates selbst, der ihm seine Haltung milde verweist.

Dass Platon auch die übrigen Figuren, die im Verlaufe des Dialoges auftreten, aber nicht zum Schülerkreise des Sokrates gehören, charakterisiert habe, muss man schon von vorneherein annehmen, wenn man weiss, dass der Dichterphilosoph sogar Personen, die er nicht persönlich auftreten lässt, sondern nur gelegentlich redend einführt, durch die Manier ihres Ausdruckes lebendig vor das geistige Auge des Lesers hinzaubert. Jene drei köstlichen Gestalten des Arztes, des Turnlehrers und des Handelsmannes, die Platon im Gorgias gegen den gleichnamigen Sophisten auftreten und jeden in seiner Art gegen die arrogante Behauptung desselben protestieren lässt¹⁾, sind aus den vielen nur ein Beispiel hiefür.

Da ist vor allem *Xanthippe* in ihrer aufrichtigen herzlichen Liebe zu ihrem Gatten in zwei kurzen aber desto eindrucksvolleren Zügen gezeichnet. Nur mit Widerstreben und unter Weinen und Klagen kann sie sich am Morgen des Todestages von ihrem Manne trennen und am Abend kehrt sie wieder zum Gefängnis zurück, um ihm ihr letztes Lebewohl zu sagen. Da ist nichts wahrzunehmen von jenem mürrischen, launischen, zankstüchtigen Wesen, das ihr die Nachwelt angedichtet und auf Grund dessen sie mit ihrem Namen die Vorstellung einer „bösen Sieben“ verbindet. Diesen üblen Ruf hat sie wahrscheinlich dem Xenophon zu verdanken, der sie durch Antisthenes in Gegenwart des Sokrates unter allen Weibern, die da sind, gewesen sind und sein werden, als die unausstehlichste (*χυλεπωτάτην*) bezeichnen lässt²⁾.

Ebenso sind der *Nachrichter* und der *Diener der Elfmänner*, von denen der eine in der Einleitung und in der Exodos, der andere nur im letzteren Teile des Dialoges auftritt, durch die Art und Weise, wie sie dem Sokrates gegenüber ihr gehässiges Amt verwalten, trefflich gezeichnet; namentlich findet die innige Teilnahme und Verehrung des Gerichtsdieners zu Sokrates dadurch, dass er unter Thränen von ihm Abschied nimmt und weinend sich entfernt, einen rührenden Ausdruck.

Selbst der *Thorwart* (*θυρωρός*) des Gefängnisses ist im Gegensatz zu jenem andern Pfortner im Protagoras voll Ruhe, Milde und Höflichkeit gegen die um Einlass bittenden Schüler des Sokrates. Denn während jener mürrische Pfortner im Hause des Kallias die ankommenden Fremden zuerst barsch abweist und die eben geöffnete Thüre mit beiden Händen zornig ins Schloss wirft³⁾, giebt der Thürhüter im Phädon, ganz der ernsten, wehevollen Stimmung der Handlung entsprechend, ruhig und gelassen Bescheid und bittet die Besucher des Sokrates höflich, sich ein wenig zu gedulden bis er herauskommen und sie zum Eintritte einladen werde.

Wir schliessen unsere Charakteristik mit den Worten Steinharts⁴⁾: „Mit vollendeter Kunst ist das schöne Gemälde, das wir Platon verdanken, so angelegt, dass von Sokrates, als dem Mittelpunkte des Ganzen, über die ihn umgebende reiche Gruppe ein verklärendes Licht ausströmt, das von jedem einzelnen in verschiedener Weise zurückgestrahlt, selbst auf die dem Kreise fremden Gestalten des Hintergrundes einen flüchtigen Schimmer wirft.“

III. Das poetische Kolorit.

Wenn wir in diesem Teile unserer Abhandlung noch kurz von der poetischen Färbung des Dialoges handeln, so wollen wir damit diese Eigenschaft desselben nicht als ein wesentliches Erfordernis hinstellen, ohne welches dem Gespräche der poetische Cha-

¹⁾ Gorg. p. 452.

²⁾ Symp. II. 10.

³⁾ Prot. p. 314 d.

⁴⁾ A. a. O. p. 399.

rakter nicht vindiziert werden könnte; denn so wahr es einerseits ist, dass die poetische Form gewöhnlich auch auf einen poetischen Inhalt hinweist, so ist es andererseits doch nicht die äussere Form an sich, welche die Poesie ausmacht, vielmehr ist es die schöpferische Neugestaltung des Inhaltes und der Form, welche den poetischen Charakter eines litterarischen Kunstwerkes bedingt, wie das griechische Wort *ποίησις* (Schöpfung) es treffend ausdrückt.

Was uns also berechtigt, die platonischen Dialoge nicht bloss als Philosopheme, sondern auch als Poeme zu betrachten, das ist die Art und Weise, wie der Dichterphilosoph seinen Stoff aufgefasst und in wahrhaft schöpferischer Weise geformt und gestaltet hat. Er beschränkt sich nämlich nicht wie Xenophon bloss auf eine möglichst getreue Wiedergabe der von Sokrates gehaltenen Reden, sondern er steht denselben in ähnlicher Weise gegenüber, wie die tragischen Dichter den mythologischen Stoffen, indem sich seine idealisierende, alles verschönernde Tendenz keineswegs mit einer blossen Reproduktion des thatsächlich Vorgefallenen begnügt, sondern vielmehr dasselbe künstlerisch frei nachzubilden und seinen jedesmaligen philosophischen Zwecken anzupassen sucht. Dieser mimetische und ethopoetische Charakter der platonischen Dialoge ist es denn auch, was Aristoteles veranlasst hat, dieselben mit den übrigen Formen der Poesie auf gleiche Stufe zu stellen, nicht der mehr oder minder gefärbte poetische Ausdruck.

Wenn wir nun trotzdem im Folgenden das poetische Kolorit im Phädon aufzeigen, so veranlasst uns hiezu einmal die äussere Form der Darstellung, die auf den ersten Anblick nichts weniger als poetisch zu sein scheint, indem sie nicht nur jedes Versmasses, sondern auch jeder Rhythmik, wie wir sie z. B. in den demosthenischen Reden finden, entbehrend, den Eindruck der nüchternsten Prosa erweckt. Zugleich wollen wir damit auch den Beweis erbringen, dass Platon den poetischen Inhalt seiner Dialoge auch in wahrhaft poetische Form gekleidet hat.

Wiederum ist es Aristoteles, der die dem Dichterphilosophen eigentümliche Ausdrucksweise kurz und treffend charakterisiert, wenn er sagt, dass seine Sprache zwischen Poesie und Prosa gleichsam in der Mitte steht¹⁾. Mit dieser Form der Darstellung steht jedoch Platon nicht allein unter den philosophischen Schriftstellern Griechenlands da; schon lange vor ihm haben hellenische Philosophen die Resultate ihrer Spekulation in poetische Form gekleidet und sich nicht selten, wie z. B. Demokritos, zu hohem dichterischem Schwunge erhoben. Grösstenteils behielten sie auch die äussere Form des Versmasses bei; freilich hie und da nur um das Unpoetische des Stoffes zu verhüllen, so dass ihre Werke von der Poesie eben nichts anderes an sich hatten, als die äussere Form, die nicht spontan aus dem Inhalte herausfloss, sondern vielmehr demselben gewaltsam aufgedrängt war. So tadelten die Kritiker im Werke des Eleaten Parmenides die Versifikation, deren er sich in seinem Werke *Physiologia* zur Darlegung seiner Ideen bediente und sagten, er habe von der Poesie die erhabene Ausdrucksweise und das Silbenmass entlehnt, gleichsam wie einen Wagen, um die zu Fusse wandelnde Prosarede zu erheben²⁾. Bei Platon ist gerade das Umgekehrte der Fall; bei ihm ist der Stoff poetisch verklärt, und die äussere Form der Darlegung ist die ungebundene Rede, aber mit poetischen Farben durchsetzt und belebt: seine Dialoge sind in poetischer Prosa abgefasst als dem natürlichen, ungewungenen Ausdruck des poetischen Inhaltes.

Diese poetische Färbung der platonischen Diktion ist nicht nur von den Kunstkritikern des Altertums sozusagen einstimmig anerkannt worden³⁾, sondern hat auch in

¹⁾ Bei Diogenes Laert. III. 37: *φησὶ δ' Ἀριστοτέλης τὴν τῶν λόγων ἰδέαν αὐτοῦ μεταξὺ ποιήματος εἶναι καὶ πεζοῦ λόγου.*

²⁾ Kralik a. a. O. p. 25.

³⁾ Aehnlich wie Aristoteles äussert sich auch Themist. or. 26, p. 319 a, über das Charakteristische der platonischen Ausdrucksweise, indem er vom Dichterphilosophen sagt: *λόγου ἰδέαν κερασάμενος ἐκ*

neuerer Zeit begeisterte Lobredner gefunden. So sagt, um nur ein Beispiel anzuführen, Rud. Eucken in seinem klassisch geschriebenen Buche¹⁾: „Der königliche Denker ist zugleich ein begeisterter Freund der Schönheit, ja ein Künstler von Gottes Gnaden. Schwerlich hat je ein Denker so die Philosophie mit künstlerischem Geiste durchdrungen wie Plato. Was immer ihn innerlich erfüllt, das weiss er mit zauberischer Kraft vor Augen zu stellen, die Phantasie wird hier zur treuen Gehilfin der Gedankenarbeit. Nicht nur durchflieht sie die Untersuchung unablässig mit glanzvollen Bildern, sondern sie übernimmt wohl selbst die Führung und ergänzt den lehrhaften Vortrag durch den Mythos, namentlich da, wo eine nähere Gestaltung eines allgemeinen Gedankens gesucht wird, welche die Begriffsarbeit aus sich selbst nicht finden kann. Die vollkommenste Verschmelzung von künstlerischem und wissenschaftlichem Streben zeigen seine Dialoge.“

Ueber das poetische Moment im Phädon selbst aber, insoferne dasselbe durch die Sprache zum Ausdruck kommt, äussert sich Steinhart folgendermassen²⁾: „Das Verhältnis des poetischen oder dramatischen Momentes zum dialektischen . . . tritt auch in der Sprache des Dialoges hervor. Denn während im Phädrus dem dicht an die Grenze der Poesie anstreichenden Ausdrucke des ersten Teiles im zweiten die grösste dialektische Schärfe entgegentritt, im Gastmahl dagegen das Poetische und Philosophische fast in allen Teilen gleichmässig verteilt und zu schöner Harmonie verschmolzen erscheint, sind hier beide Momente wieder mehr gesondert, aber so, dass sich rings um den streng dialektischen Ausdruck der philosophischen Beweise einerseits, die in ihrer einfachen Ruhe und Grösse und in ihrer klaren und plastischen Gestaltung, in welcher die epische Objektivität der Erzählung durch das tiefste und wärmste Gefühl beseelt wird, gleich einer erhabenen Tragödie wirkenden Beschreibung des letzten Lebenstages des Sokrates, andererseits die schwungvoll erhabene, den ganzen Dialog durchziehende Schilderung des Lebens nach dem Tode schlingt, die uns oft an die gewaltigen Klänge der dorischen Lyrik, namentlich des Pindaros erinnert. Hieher gehört besonders die unübertrefflich schöne Vergleichung des sterbenden Sokrates mit einem scheidenden, singenden Schwane. In der Mitte zwischen der scharfen und feinen Dialektik der philosophischen Erörterungen und der Poesie der Erzählung und der Schilderung dessen, was kein Menschenauge je gesehen hat, stehen in schöner Abstufung teils jene durch ihre milde, ruhige Klarheit ausgezeichneten Stellen, in denen Sokrates vor dem Hasse gegen die Philosophie warnt und seine geistige Entwicklung darstellt, teils die ethischen Betrachtungen, in denen neben einem warmen, lehrhaft erbaulichen Tone besonders auch jene überströmende Wortfülle hervortritt, die, im geraden Gegensatz zu dem scharf zugespitzten Ausdruck des zweiten Teiles des Parmenides wie des Sophisten und Staatsmannes, Platons spätere Dialoge, den Staat, den Timäus und ganz besonders die Gesetze charakterisiert.“

Wollten wir all die verschiedenen poetischen Mittel herausheben, durch welche Platon in seinem Phädon die blasse philosophische Spekulation färbt und die abstrakte dialektische Erörterung anschaulich zu machen sucht, so müssten wir den uns hier zur Verfügung gestellten Raum weit überschreiten, denn es ist nicht ganz richtig, was Steinhart bemerkt, dass nur die historischen, paränetischen, ethischen und eschatologischen

ποίησις καὶ φιλομετρίας. Den gleichen Gedanken nur mit andern Worten und weitläufiger spricht Cicero *orat. cap. 20, 67* aus: itaque video visum esse nonnullis Platonis et Democriti locutionem, etsi absit a versu, tamen quod incitatus feratur et clarissimis verborum luminibus utatur, potius poema putandum quam comicorum poetarum: apud quos, nisi quod versiculi sunt, nihil est aliud quotidiani dissimile sermonis. Aehnlich Quintil. *10. 1. 81*: philosophorum . . . quis dubitet Platonem esse praecipuum, sive acumine disserendi, sive eloquendi facultate divina quadam et Homericam? Multum enim supra prosam orationem et quam pedestrem Graeci vocant surgit: ut mihi non hominis ingenio, sed quodam Delphico videatur oraculo instinctus.

¹⁾ Die Lebensanschauungen der grossen Denker. II. Aufl. Leipzig 1896, p. 24.

²⁾ A. a. O. p. 456 f.

Partien des Dialoges poetisches Kolorit aufzuweisen haben; auch die rein dialektischen Abschnitte sind mit zahlreichen Bildern geschmückt, so dass der Phädon neben dem farben-glühenden Symposion wohl am meisten poetischen Glanz entfaltet. Aus Sage und Geschichte, aus Tradition und Religion, aus dem privaten und öffentlichen Leben, aus den ethischen und sozialen Anschauungen seines Volkes, aus der Natur, aus der überaus reichen nationalen Litteratur: von überallher holt sich der Dichterphilosoph die Farben und Bilder zur Veranschaulichung und Ausschmückung seiner abstrakten Gedanken, die er im Phädon entwickelt; und das alles mit dem feinsten Geschmack, ohne auch nur im geringsten gegen das richtige Mass im Schönen zu verstossen.

Wir begegnen da der Sage vom Minotaurus im Labyrinth zu Kreta, den Theseus mit Hilfe der Königstochter Ariadne tötete und dadurch die Athener von einem schmähligen Tribute befreite, woher sich die jährlich wiederholte delische Theorie schrieb; der Sage vom Schläfer Endymion, der, ein korinthischer Hirte, durch seine Schönheit die Mondgöttin Artemis so bezauberte, dass sie ihn auf dem Berge Latmos in ewigen Schlaf versenkte, um ihn unbemerkt nach Belieben küssen zu können; ferner der Sage von dem thrakischen König Tereus und den beiden Schwestern Prokne und Philomele, welche in Vögel verwandelt wurden, und zwar Tereus in einen Wiedehopf, Prokne in eine Nachtigall und Philomele in eine Schwalbe und als Vögel um den getöteten Itys unaufhörlich klagen; dann der Sage von Herakles, der im Kampfe mit der lernäischen Schlange zugleich von einem Krebse angegriffen wurde und deshalb den Jolaos, den Sohn seines Bruders Iphikles, zu Hilfe rief; endlich der Sage vom gewaltigen Himmelsträger Atlas, auf den als Bild des Prinzipes aller Dinge hingewiesen wird.

Die scheinbare Niederlage, welche Sokrates und der mit ihm verbündete Phädon gegen die Angriffe des Simmias und Kebes erlitten haben, vergleicht Platon mit der Niederlage, welche die Lakedämonier in der Schlacht bei Thyrea den Argivern beibrachten, worauf letztere sich aus Trauer über die Niederlage die Haare abschoren und den Schwur leisteten, dieselben nicht eher wachsen zu lassen, als bis sie die Lakedämonier im erneuten Kampfe besiegt und Thyrea wieder erobert hätten. Ebenso, sagt Sokrates, müsse auch Phädon und er selbst sich die Haare abschneiden lassen zum Zeichen der Trauer über den unterlegenen Beweis und dürften dieselben nicht eher wachsen lassen, als bis sie durch Ueberwindung der Einwürfe von Kebes und Simmias ihren Beweis wieder zum Leben erweckt hätten.

Zahlreich sind ferner die Bilder und Vergleichungspunkte, hergenommen aus den religiösen Anschauungen des Volkes, namentlich aus den orphischen Mysterien, wie überhaupt den ganzen Dialog ein religiöser Grundton durchzieht. Die philosophische Reinigung (*záθαρσις*) wird zur ethischen Reinigung (*záθαρμός*) in Beziehung gesetzt, wie sie sich die Mysterien zur Aufgabe setzen. Wie nämlich das höchste Ziel der Mysterien die Anschauung (*ἐποπτεία*) des Allerheiligsten ist, so zielt auch die Philosophie in letzter Linie nach der Anschauung der Ideen. Wie ferner nach den Lehren der Mysterien derjenige, welcher ungereinigt und ungeweiht in den Hades kommt, im Pfuhle liegen muss, die gereinigte und geläuterte Seele aber nach dem Tode zu den Göttern fortgeht, so werden auch die unphilosophischen Seelen in den Tartaros geworfen, aus welchem es keine Erlösung giebt, während die philosophischen Seelen in ewiger Glückseligkeit mit den Göttern fortzuleben berufen sind. Wie es endlich unter den Mysten zwar viele Thyrsusträger, aber nur wenige Bakchen, d. h. wahrhaft Gottbegeisterte giebt, so sind auch unter den Philosophen nur wenige, denen es mit ihrem hohen Berufe ernst ist, aber viele, die sich den schönen Namen der Weisheitsfreunde zwar anmassen, aber nichts vom Leben und den Tugenden des wahren Philosophen an sich haben. Ferner begegnen wir dem Glauben des Volkes, dass einem jeden Menschen während seines Lebens von den Göttern ein Dämon, ein schützender Engel beigegeben ist, den er zwar, so lange seine Seele vom Leibe

umkleidet ist, nicht zu sehen vermag; sobald aber die Seele sich losgewunden hat von den Fesseln des Leibes, steht er sichtbar vor ihr da, und weil die Reise nach dem Orte, wo das Gericht stattfindet, viele Kreuz- und Umwege hat, auf denen sich die Seele verirren könnte, deshalb geleitet sie ihr Dämon als kundiger Führer dorthin. Wie herrlich hat ferner Platon die tiefen, die Wahrheit ahnenden Gedanken von einer im künftigen Leben fortwirkenden Gerechtigkeit, vom innigen Zusammenhang zwischen Diesseits und Jenseits, von einer künftigen, den Menschen auch jenseits des Grabes nicht verlassenden göttlichen Führung durch überaus feine Verquickung der mythischen Vorstellungen, wie sie über diese Dinge im Volke lebten, mit den eschatologischen Lehren der Mysterien und der Pythagoreer veranschaulicht. Von den drei grossen eschatologischen Mythen des Dichterphilosophen¹⁾ ist der im Phädon der farbenglühendste, ja die Darstellung erscheint auf den ersten Blick sogar phantastisch, die Ausschmückung überladen, das Kolorit zu üppig; allein bei näherer Betrachtung zeigt sich, dass kaum ein Zug, kaum eine Färbung ganz bedeutungslos und willkürlich ist, sondern dass fast überall ein grosser und schöner Gedanke ahnungsvoll durchschimmert²⁾. In ähnlicher Weise und nicht weniger sinnreich hat Platon die orphisch-pythagoreische Lehre von der Seelenwanderung mit dem Glauben des Volkes an Gespenster, an ein geisterhaftes Erscheinen der Verstorbenen nach dem Tode, in Verbindung gebracht und denselben dadurch psychologisch zu begründen gesucht, dass er sagt, die Seele, die während ihrer Verbindung mit dem Körper den sinnlichen Lüsten gefrönt habe, könne sich vom Genossen ihrer Freuden nicht trennen, sondern werde gezwungen, in seiner Nähe zu verweilen: „Eine mit Körperlichem behaftete Seele wird beschwert und wieder zum sichtbaren Raum hingezogen aus Furcht vor dem Unsichtbaren und dem Hades, so dass sie, wie man sagt, um Denkmäler und Gräber sich herumtreibt, in deren Umgebung man ja auch schon schattenhafte Gebilde von Seelen gesehen hat, dergleichen Bilder solche Seelen gewähren, die sich nicht in reinem Zustande losgelöst haben, sondern behaftet mit dem Sichtbaren, weshalb sie denn auch gesehen werden.“³⁾ In Verbindung mit diesem Glauben des Volkes steht ein anderer abergläubischer Totenbrauch, auf den Platon anspielt, nämlich der Hekate *τροδοίτις* an Strassen und Kreuzwegen, an welchen die Griechen gerne die Begräbnisstätten anlegten, allmonatlich Opfer und Spenden darzubringen. Noch andere Totenbräuche sind entweder direkt erwähnt, oder so mit in die Handlung verwebt, dass eine Anspielung auf sie unverkennlich ist. So das Gesetz, welches verbot, einen Verbrecher vor Sonnenuntergang hinzurichten; das Gesetz, welches während der delischen Theorie überhaupt jede Hinrichtung untersagte, um die Stadt rein zu erhalten zu Ehren des reinigenden, sühnenden Gottes in Delphi, dem diese Festfeier galt; der durch die Religion geheiligte Brauch, die Leiche unmittelbar nach dem Tode zu waschen, endlich die Sitte, sich in Trauerfällen die Haare abscheren zu lassen, auf die Sokrates dem Phädon gegenüber anspielt und dadurch zugleich ganz ungezwungen Gelegenheit erhält, sein jugendliches Alter anzudeuten, denn bis zum 18. Jahre liess man in Athen die Haare wachsen.

Nicht weniger häufig treffen wir Bilder aus dem täglichen, privaten und öffentlichen Leben. Sogar in die Kinderstube steigt der Dichterphilosoph herab und holt sich hier die Farben für seine Darstellung. Um die Befürchtung, welche Simmias und Kebes um das Schicksal der Seele nach dem Tode haben, als eine recht nichtige und thörichte darzustellen, vergleicht er sie mit der Furcht der Kinder vor dem Popanz, mit dem die Wärterinnen die Kleinen zu schrecken suchen. Ebenso führt er uns bei der Entwicklung der Haupteinwürfe der beiden Thebaner in die Werkstatt des Instrumentmachers und des Webers, sogar dem Brettspiele, welches sich am ehesten mit unserm Damen- oder Schachspiele vergleichen lässt, entnimmt er einen ganz treffenden Vergleich. Dass ferner in einem

¹⁾ Vgl. Georg. p. 523 ff. und Repub. X. p. 614.

²⁾ Steinhart a. a. O. p. 451 f.

³⁾ p. 81 d.

Dialoge, in welchem vorherrschend von der Seele und ihren Beziehungen zum Leibe die Rede ist, auch mit den Seele und Leib pflegenden Künsten, der Musik, Jatrik und Gymnastik exemplifiziert wird, das muss man schon von vorneherein annehmen, wenn man weiss, wie oft Platon auch sonst in seinen Dialogen die dialektische Erörterung mit Bildern aus diesem Gebiete färbt. Die Philosophie ist ihm die wahre, Schmerzen stillende, das Gemüt beruhigende und die Seele heilende Zauberformel ($\epsilon\pi\omega\delta\acute{\eta}$), die man so lange der Seele vorsingen muss, bis jede Leidenschaft in ihr sich gelegt, jeder peinigende Zweifel aus ihr verschwunden ist. Der wahre Philosoph ist ihm der Zauberer ($\epsilon\pi\omega\delta\acute{o}\varsigma$), der allein im stande ist, die Seele von ihren Krankheiten zu heilen, sie vom Banne der Ungewissheit und des Zweifels zu befreien durch die erlösenden Worte der Philosophie, den aufzusuchen man deshalb weder Geld noch Mühe scheuen darf, und müsste man, um ihn ausfindig zu machen, alle Länder der Erde durchreisen. Und weil die Seelen heilende Kunst der Philosophie die Wahrheit zum Gegenstande hat, weil diese Wahrheit nur vermittelt der höchsten Zusammenstimmung aller Geisteskräfte gefunden werden kann, weil sie ferner auf die grösstmögliche Uebereinstimmung des Gedankens mit der Idee und der Idee wieder mit dem Leben hinzielt, weil sie also im höchsten und wahrsten Sinne des Wortes Harmonie oder Musik ist, deshalb wird jede Störung von aussen, mag sie nun durch Worte in Form einer falschen Behauptung oder durch Geschrei und Lärm verursacht werden, als Disharmonie, als Misston ($\pi\lambda\eta\mu\mu\epsilon\lambda\acute{\epsilon}\varsigma$) bezeichnet. Daher die Worte des Sokrates an Kriton: „Wisse nur, mein bester Kriton, dass ein falscher Ausdruck nicht bloss an sich ein Misston ist, sondern auch für die Seelen nachteilig wirkt“¹⁾; daher die Anordnung, die jammernde Xanthippe zu entfernen, damit sie durch ihr Weinen und Klagen die durch das Gespräch zu erzielende Harmonie der Seele nicht störe.

An dreien Stellen des Dialoges ist auf das Wettrennen im Stadion angespielt. Sokrates vergleicht seine philosophische Laufbahn mit einem Wettrennen auf der Rennbahn. Wie der Läufer im Stadion von den rings umhersitzenden Zuschauern ermuntert wird, nicht zu ermüden und nicht abzulassen, bis er den Siegespreis gewonnen, so sei auch er von dem Gotte in Delphi durch wiederholte Traumerscheinungen ermuntert worden, auf der betretenen Bahn mutig vorwärts zu schreiten und sich ganz der Königin aller Musenkünste zu widmen. Ebenso wird der Kreislauf des Werdens mit einem Wettlauf im Wagenrennen verglichen, bei welchem die Wagen, anstatt in gerader Richtung vorwärts zu fahren, am Ende der Bahn um ein Ziel ($\nu\acute{o}\sigma\sigma\alpha$) herumschwenken und wieder zurückfahren mussten. Endlich weist der herrliche Ausspruch: „Schön ist der Siegespreis und gross die Hoffnung“ am Schlusse der philosophischen Erörterungen ebenfalls auf den Kampfpriest ($\alpha\theta\lambda\omicron\nu$) hin, den die Sieger im Wettkampf erhielten, und da er dem ganzen Zusammenhang nach den Vergleich dieses Erdenlebens mit einem beständigen Kampfe zur Voraussetzung hat, so erinnert er an die Worte des Apostels²⁾: „Wisset ihr nicht, dass die Läufer in der Laufbahn zwar alle laufen, nur einer aber den Preis erhält? Laufet so, dass ihr den Preis gewinnt! Jeder Wettkämpfer muss sich auf das strengste enthalten; und das thun jene, um einen verwelklichen, wir aber um einen unverwelklichen Siegeskranz zu erhalten.“

An einen andern Bibelspruch erinnert ferner das Bild vom schmalen Fusspfad ($\alpha\tau\alpha\rho\omicron\varsigma$) der Entsagung, den die Philosophen einschlagen, indem sie sich schon während dieses Lebens frei vom Körper zu machen suchen, während die grosse Masse der Menschen gleichsam auf der breiten Heerstrasse des Genusses und Lasters einherwandelt. Noch durch

¹⁾ p. 115 e.

²⁾ I. Corinth. 9. 24: οὐκ οἶδατε, ὅτι οἱ ἐν σταδίῳ τρέχοντες πάντες μὲν τρέχουσιν, εἰς δὲ λαμβάνει τὸ βραβεῖον; οὕτω τρέχετε, ἵνα καταλάβητε. Πᾶς δὲ ὁ ἀγωνιζόμενος πάντα ἐγκρατεύεται· ἐκεῖνοι μὲν οὖν, ἵνα φθαρτὸν στέφανον λάβωσιν, ἡμεῖς δὲ ἄφθαρτον.

ein anderes gelungenes Bild wird das sittliche Leben der wahren und falschen Philosophie veranschaulicht. Die Scheinphilosophen, welche der Tugend nachzustreben vorgeben, ohne den sinnlichen Genüssen abzusterben, treiben gleichsam einen Tauschhandel (*καταλλάττεσθαι*), indem sie sich den einen sinnlichen Genuss versagen, um sich dafür einem anderen hinzugeben und im Genusse selbst mässig sind, um desto länger geniessen zu können, während den wahren Philosophen die Weisheit die allein wertvolle Münze ist, für die sie alle sinnlichen Genüsse hingeben.

Das Verhältnis der Menschen zu den Göttern wird durch das Verhältnis der Sklaven zu ihren Herren veranschaulicht. Wie nämlich der Sklave seinem Herrn ohne dessen Erlaubnis nicht entlaufen, noch viel weniger sich töten darf, so ist es auch dem Menschen nicht gestattet, sich durch Selbstmord aus dem Dienste und der Obhut der Götter zu befreien. Das nämliche Verhältnis wird benützt, um die gegenseitige Stellung zwischen Leib und Seele zu zeichnen. Die Seele ist der herrschende, der Leib der gebietende Teil; der Leib mit seinen Lüsten, Begierden und Leidenschaften muss der Seele unterthan sein und ihr in allem gehorchen, denn der Seele kommt es von Natur zu, zu befehlen, dem Leibe aber zu dienen. Zahlreich sind überdies noch die Bilder, unter denen die Seele eingeführt wird. Bald wird sie mit einer Weberin verglichen, die das Kleid des Körpers, das fortwährend dahinschwindet, immer wieder von neuem nachwebt, bald mit einer Harmonie an einem musikalischen Instrumente, bald mit einer Gefangenen, die im Kerker des Leibes schmachtet und dadurch, dass sie sich den Leidenschaften hingiebt, mit unauflösbaren Banden an denselben gefesselt wird; dann wieder als eine Schülerin, welche die Philosophie in die Lehre nimmt, um sie von den Fesseln der Sinnlichkeit loszulösen; endlich als eine Person, die vom Weine der irdischen Freuden und Lüste berauscht, keinen sichern Haltpunkt hat und beständig hin- und hertaumelt.

Neben dem Vergleiche der Philosophie mit der Musik, der, wie wir bereits oben gesehen, an verschiedenen Stellen des Dialoges auftaucht, findet sich noch ein Vergleich, der sich durch das ganze Gespräch hindurchzieht, zeitweise zwar fallen gelassen wird, aber nur, um später wieder neuerdings aufgenommen und fortgeführt zu werden: es ist dies der Vergleich der ganzen Disputation mit einer Gerichtsverhandlung, bei welcher die beiden Opponenten die Rollen der Ankläger und Sokrates die Rolle des Angeklagten und Verteidigers spielt. Schon im Beginne des Gespräches spricht Sokrates die Hoffnung aus, vor Kebes und Simmias und der übrigen Zuhörerschaft seine Sache besser und überzeugender führen zu können, als vor den athenischen Richtern. Und nachdem die beiden Thebaner ihre schwerwiegenden Einwendungen gegen die Beweisführung des Sokrates vorgebracht haben, da erklären sich die andern Zuhörer als untaugliche Richter, weil sie nicht wie Kebes und Simmias gemerkt hätten, dass die bisherige Argumentation anfechtbar sei. Oft und oft werden überdies im Verlaufe der Unterredung Termini und Redensarten gebraucht, die lediglich der Gerichtssprache angehören. So zum Beispiel entschuldigt Sokrates seine trockene Weitschweifigkeit im letzten Beweise mit der scherzhaften Bemerkung, er komme sich vor wie eine Gerichtsperson, die einen Kontrakt aufzusetzen habe und alles aktenmässig und diplomatisch genau darzulegen suche. Ebenso ist die Aufforderung des Sokrates an seine Schüler, den Kriton zu überzeugen, dass bloss sein Leib, nicht aber seine Seele sterbe, in juridische Form gekleidet, wenn Sokrates sagt: „Ihr müsset für mich beim Kriton eine Bürgschaft leisten, die das Gegenteil von derjenigen verbürgt, welche er für mich bei den Richtern leistete. Er verbürgte sich nämlich, dass er ja gewiss bleiben werde, ihr aber müsset euch dafür verbürgen, dass ich ja gewiss nicht bleiben werde, sobald ich gestorben bin.“¹⁾

Sogar die Methode seiner Forschung stellt Sokrates-Platon unter einem Bilde dar.

¹⁾ p. 115 e.

Und zwar ist dies Bild der Schiffersprache entlehnt. Wie sich die Schiffer zunächst auf die beste und einfachste Beförderungsart, nämlich auf die durch den Fahrwind verlassen und erst, wenn diese nicht zu haben ist, sich an die „zweite Fahrt“ (τὸν δεύτερον πλοῦν), das will sagen, die zweitbeste Fahrt machen, das heisst zu den Rudern greifen, um durch Rudern vorwärts zu kommen, so, sagt Sokrates, habe auch er zunächst durch Ausfragen und Ausforschen der frühern Philosophen, namentlich durch das Studium des Anaxagoras zu seinem Ziele, nämlich zur Erkenntnis des letzten Grundes aller Dinge, zu gelangen gesucht; erst als er sich in seinen Erwartungen gänzlich getäuscht gesehen, habe er das Rüstzeug seiner Ideenlehre hervorgeholt.

Auch aus der Natur entlehnt Platon seine Bilder. Neben dem herrlichen Vergleich mit dem sterbenden Singschwan, unter dem der Dichterphilosoph uns seinen Sokrates im Phädon vorführt, stellt er uns seinen Lehrer auch unter dem Bilde einer Biene dar, die den Stachel des Zweifels und der Ungewissheit in den Herzen der Schüler zurücklassend von hinnen gehen wird, wenn sie ihm nicht alle Bedenken und Einwendungen gegen die von ihm behauptete Unsterblichkeit eröffnen und ernstlich mit ihm die Wahrheit nach allen Seiten prüfen. Dieses Bild ist sehr passend gewählt, insofern ja auch die Biene, wenn sie ihren Stachel verloren, sterben muss, wie Sokrates nach Vollendung seines Gespräches in ein besseres Jenseits hinübergeht, nachdem er seinen Schülern die trostvolle Lehre von der Unsterblichkeit der Seele gleichsam als letztes Vermächtnis hinterlassen hat. Die eigentümlichen phantastischen Ansichten der jonischen Naturphilosophen und der Eleaten über die Gestalt und Lage der Erde, von denen die ersteren dieselbe mitten in der Himmelskugel als flache Scheibe auf Wasser schwimmen lassen, während sie nach den letzteren frei in der Mitte der Himmelshohlkugel schwebt und durch schnellen Umschwung der Kugel im Gleichgewicht gehalten wird, verspottet Platon dadurch, dass er die auf dem Wasser ruhende Erde mit einem Backtroge und jenen Umschwung mit einem Wirbel vergleicht. Sehr treffend ist ferner der Vergleich des fortwährenden Schwankens und Wechselns der sophistischen Wissenschaft mit der unaufhörlich, je nach dem Winde wechselnden Strömung im Euripus, der Meerenge zwischen Euböa und Böotien.

Am häufigsten aber sind die Anspielungen auf die nationalen Dichter, sowie die Zitate aus denselben, so dass die scharfen Urteile, die der Philosoph selbst in seinen Werken über die Dichter fällt, nicht nur in dem Sinne eine Ironie sind, als Platon selbst auf keiner Seite seiner Schriften den Dichter verläugnen kann, sondern auch insofern, als er mit besonderer Vorliebe Gedanken, Bilder und Farben aus denselben entlehnt. Ausser den philosophischen Dichtern Parmenides, Empedokles und Epicharmos, auf die er sich bei seiner Behauptung von der Unzuverlässigkeit der Sinneswahrnehmung beruft und dem grossen Tragiker Aischylos, aus dessen verloren gegangenem Stücke Telephos er eine Stelle zitiert, begegnen wir noch zweien Anspielungen auf Hesiodos, bei dem sich zuerst die Sage über den Schwanengesang¹⁾, sowie über den Himmelsträger Atlas findet²⁾. Bei weitem am zahlreichsten jedoch sind die Anklänge und Zitate aus den beiden homerischen Epen, aus der Ilias und Odysse. Ueberaus sinnig hat Platon die bekannte List, welche die Gattin des Odysseus aussann, um sich der zudringlichen Freier zu erwehren³⁾ für seinen philosophischen Zweck verwertet, indem er die Seele mit der webenden Penelope vergleicht, jedoch so, dass er sie das gerade Gegenteil von dem thun lässt, was Penelope that; denn während diese dasjenige, was sie während des Tages am Leichenkleide des Laertes gewoben hatte, während der Nacht wiederum auftrennte, knüpft die Seele des sinnlichen Menschen die Fäden der Lüste und Begierden, die sie an den Körper fesselten und welche die Philosophie, bei der sie in die Lehre ging, abgeschnitten hat, wiederum an, im Falle, dass sie sich aufs neue den Leidenschaften des Körpers hingibt. Der schöne

¹⁾ Schild des Herakles 309 ff.

²⁾ Theog. 507.

³⁾ Od. XIX. 149 ff.

Vergleich vom zerbrechlichen Flosse der menschlichen Meinung, auf welchem der Mensch die stürmische Fahrt über das Meer dieses Lebens wagen muss, wenn nicht ein göttliches Wort erscheint, auf dem sich stützend er ruhig und sicher diese Fahrt vollenden kann, enthält eine Anspielung auf das selbstgezimmerte Floss des Odysseus, das ihn unter vielen Gefahren von der Insel Ogygia in die Richtung von Scheria trieb und auf das göttliche Wunderschiff der Phäaken, das ihn leicht und schnell in seine Heimat nach Ithaka brachte¹⁾. Dass ferner die alten Erklärer dem eschatologischen Mythos den Namen Nekyia, Totensage, gegeben haben, dazu bot jener Abschnitt der Odyssee Veranlassung, welcher nicht nur den gleichen Titel trägt, sondern dem Dichterphilosophen auch wesentliche Elemente zur Darstellung seiner Unterwelt geliefert hat. Denn er schliesst sich in Zahl und Namen der Flüsse der Unterwelt ganz der homerischen Darstellung in Od. 10. 508 an: „Der Okeanos ist dem Homer ein grosser tiefer Strom, der die von ihm als Scheibe gedachte Erde umflutet und also eigentlich zu den Gewässern der Oberwelt gehört. Da er aber nach Homer unmittelbar an's Reich der Oberwelt grenzte, zu welcher der Weg über ihn hinführte und über seinen Ursprung und Lauf und über seine ganze Beschaffenheit ein geheimnisvolles Dunkel herrscht, so wird er von Platon mit zu den Strömen der Unterwelt gerechnet. Wenn Homer aber den Kokytos einen Arm des stygischen Gewässers (Στυγὸς ὕδατος ἀπορρώξ) nennt, so stimmt dazu ganz gut die platonische Darstellung, nach welcher der Kokytos erst, nachdem er den stygischen See durchströmt hat, rechte Kraft und Stärke gewinnt. Uebrigens ist in den Namen dieser Gewässer schon der Schrecken der Unterwelt und das traurige Los derer, die dort weilen müssen, ausgedrückt. Pyriphlegethon ist der Feuerbrenner, Acheron der Schmerzensstrom, Kokytos der Jammerstrom, Styx der Verabscheute, Gehasste“²⁾. Zu wiederholten Malen finden wir ferner Anspielungen auf die Ilias, namentlich in jenen Stellen, wo Sokrates das Redegefecht mit seinen beiden Gegnern mit dem Waffenkampfe der Griechen vor Troja vergleicht, was äusserlich auch durch die dem homerischen Epos entlehnten Ausdrücke *ἐφοδος*, *ἐγγὺς ἵεναι*, *ἄσσουν ἵεναι*, u. s. w. welche die Annäherung zum Kampfe bezeichnen, ersichtlich gemacht wird³⁾. Ebenso wird mit der Bemerkung, die Sokrates dem zu seinen Füßen sitzenden Phädon gegenüber macht: „Morgen also vielleicht, mein Phädon, wirst du dir diese deine schönen Haare abscheren“ auf Il. XXIII. 140 ff. angespielt, wo der jugendliche Achilles sein blondes Haar aus Trauer über seinen gefallenen Freund Patroklos abschert (*ξανθὴν ἀπεχείρατο χαίτην*) und es in die Hände des Toten legt. Ebenso, meint Sokrates, werde auch Phädon morgen aus Trauer über den Hingang seines geliebten Lehrers sich seine schönen Locken abschneiden lassen. Zweimal beruft sich Platon im Verlaufe seiner Darstellung mit ausdrücklichen Worten auf den „göttlichen Sänger“ und führt die betreffenden Stellen wörtlich an. Die erste Stelle, welche der Odyssee entnommen ist⁴⁾, führt er gegen die Behauptung des Simmias, dass die Seele eine Harmonie des Körpers sei, an, indem er zeigt, dass Homer seinen Helden Odysseus unmöglich im Kampfe mit einer Zornesaufwallung hätte darstellen können, wenn die Seele eine Stimmung des Körpers und als solche ganz von demselben abhängig wäre. Die zweite Stelle ist der Ilias entnommen⁵⁾, und Platon macht durch dieses Zitat die Ansicht Homers von der Lage des Tartaros zu seiner eigenen, indem er denselben wie Homer „fern in den untersten Tiefen des Abgrundes unter dem Erdreich“ liegen lässt.

Wie bereits oben bemerkt, wollen wir bei Heraushebung des poetischen Kolorites aus dem Phädon keineswegs auf Vollständigkeit Anspruch erheben. Um dies thun zu können, müssten wir noch die zahlreichen Personifikationen abstrakter Gegenstände, nament-

¹⁾ Od. V. u. XIII.

²⁾ Schmidt a. a. O. p. 113.

³⁾ Vgl. Il. IV. 496; V. 611 u. a.

⁴⁾ *στῆθος δὲ πλῆξας κραδίην ἠνίπαπε μύθῳ.*

τέτλαθε δὲ, κραδίη· καὶ κύντερον ἄλλο ποτ' ἔτλης. XX. 17.

⁵⁾ *τῆλε μάλ', ἥγε βάδιστον ὑπὸ χθονός ἐστι βέρεθρον.* VIII. 13.

lich der einzelnen Reden und Ideen erwähnen, die uns der Dichterphilosoph, um der Handlung Leben und Bewegung zu verleihen, fast durchgängig als persönliche Wesen vorführt; wir müssten die verschiedenen Sprichwörter und volkstümlichen Redensarten anführen, die er mit grosser Kunst in seine Darstellung verwebt, die feinen Anspielungen auf Menschen und Beziehungen seiner Umgebung, mit welchen die Szenerie des Dialoges durchsetzt ist, und worin eine besondere Würze für zeitgenössische, mit den Personen und Verhältnissen vertraute Leser lag, die uns aber grösstenteils verloren gegangen ist; wir müssten ferner aufmerksam machen auf den spielend leichten Stil, auf die wunderbare Idealisierung der wirklichen Unterhaltungsform, mit der Rede und Gegenrede dahinfließen, auf die heiteren und witzigen Intermezzos mitten im Ernste der fortdrängenden Handlung, wodurch der platonische Sokrates der Forderung, die er in seinem ästhetischen Gespräche mit Agathon und Aristophanes am Schlusse des Symposion aufstellt, dass nämlich der kunstgerechte Tragödiendichter zugleich auch Komödiendichter sein müsse¹⁾, vollauf gerecht wird. Nur auf die Aufforderung des Sokrates an seine beiden Mitunterredner: *συχρόν φροντίσαντες Σωκράτους, τῆς δὲ ἀληθείας πολὺ μᾶλλον* wollen wir noch hinweisen, weil dieser Ausspruch mit etwas modifizierter Wendung zum geflügelten Worte geworden ist und uns im oft zitierten Satze entgegentritt: Amicus Plato, sed magis amica veritas.

So viel glauben wir jedoch bewiesen zu haben, und das ist ja für unsern Zweck genügend, dass auch die äussere Form der Darstellung, der Ton, das Kolorit des Dialoges mit wundervoller Harmonie zum Inhalte gestimmt ist, dass der durch und durch poetischen Auffassung, Austeilung und Gruppierung des Stoffes auch eine in allen ihren Zügen poetische Sprache entspricht, dass der Riesengeist Platons, der einerseits seiner Zeit um Jahrhunderte vorseilt und die Sehnsucht nach einem *θεῖος λόγος* ausspricht, andererseits doch wieder mit allen Fasern ins nationale Leben eingewurzelt ist. Und eben in dieser Eigentümlichkeit platonischer Kunstübung liegt neben den bereits in der Einleitung erwähnten praktischen Gesichtspunkten ein neues, auch noch für unsere Zeit sehr beherzigenswertes Moment, auf welches der Lehrer die Schüler bei der Lektüre des Dichterphilosophen gelegentlich aufmerksam machen kann. Platon ist der kühnste Idealist, den die Litteraturgeschichte kennt. In idealem Geistesschwunge entfernt er sich auf seinen Entdeckungsreisen nach einer neuen Welt wesenhafterer Art so weit vom irdischen Dasein, dass ihm dasselbe zum wesenlosen Scheine verblasst. Aber trotzdem ist er auf dieser Erde zu Hause wie kaum ein anderer, ist mit einem überaus feinen Beobachtungssinn für seine nahe und entfernte Umgebung ausgerüstet: das ganze reiche kulturgeschichtliche Material seines Volkes und seiner Zeit in allen seinen Zweigen webt er mit seltener Kunst in die farblose Welt seiner reinen Spekulation hinein. So zeigt er auch dem modernen Kunstjünger, der bei ihm in die Schule geht, wie man bei aller Wahrung des Idealen doch hineingreifen kann ins volle Menschenleben und wie man die ewig sich gleich bleibenden Wahrheiten, die göttlichen, geoffenbaren, in die Natur und ins Menschenherz eingesenkten unveränderlichen Gesetze mit der Farbe, dem Kolorit und den kulturellen Errungenschaften seiner Zeit und seines Volkes illustrieren soll.

Wir schliessen unsere Ausführungen mit den Worten Windelbands²⁾, die, wenn auch mit Rücksicht auf die schriftstellerische Kunst Platons im allgemeinen geäussert, doch ganz besonders auf den Phädon Anwendung finden, ohne uns indessen mit der Wertung der Philosophen, mit welchen Windelband exemplifiziert, durchgängig einverstanden zu erklären: „Platons Werke zeigen, seiner wunderbaren Individualität entsprechend, eine in der Litteraturgeschichte niemals wiederholte Vereinigung sonst einander ausschliessender Merkmale. Sie sind — als Ganzes betrachtet — auf der einen Seite Tendenzschriften im höchsten Sinne des Wortes, sie wollen für eine neue Lebensansicht und

¹⁾ Symp. 223 d.

²⁾ A. a. O. p. 39 f.

Lebensrichtung begeistern; sie sind auf der andern Seite wissenschaftliche Untersuchungen ersten Ranges, sie behandeln die tiefsten Probleme der Weltkenntnis in scharfgeschliffenen Begriffsentwicklungen; sie sind zugleich Kunstwerke von unvergleichlicher Schönheit, Dichtungen von bezauberndem Reiz der sprachlichen Form und der inneren Komposition. Platon hat hierin das Höchste erreicht: die praktische und die theoretische Seite seines Wesens vereinigen sich in ästhetischer Vollendung. Im Künstler versöhnen sich der Reformator und der Denker. In diesem Sinne bilden seine Werke einen der höchsten Typen menschlicher Vernunftbethätigung. Bei der Mehrzahl der grossen Philosophen bewundern wir, wie an Aristoteles, Spinoza, Hume, Kant, Hegel, in der Hauptsache den wissenschaftlichen Geist — bei einigen, wie bei Comte, verknüpft er sich mit dem Pathos des Prophetentums — bei andern, wie bei Descartes, Schelling und Schopenhauer, mit der künstlerischen Schönheit der Darstellung: die Vereinigung aller drei Momente ist das Einzigartige in Platon.“

